MEGALÓPOLIS

Cultura de Consumo e Pós-modernismo inicia a série **Megalópolis**, coordenada por Antônio Augusto Arantes, Massimo Canevacci e Mike Featherstone; com livros originais e inovadores dedicados ao debate de problemas relativos à esfera cultural no contexto da experiência urbana contemporânea.

O objetivo central deste livro é compreender como o pós-modernismo surgiu e se transformou numa imagem cultural tão influente e poderosa.

A partir das teorias da indústria cultural, da reificação e fetichismo da mercadoria e da racionalização instrumental do mundo que deslocaram seu foco de atenção da produção para o consumo, o autor privilegia em suas interpretações os processos de mudança da cultura contemporânea altamente consumista. [illegible]

Quais as raízes da "cultura de consumo"? Como é definida e diferenciada? Em que extensão ela representa a chegada de um mundo "pós-moderno"? Estamos em uma nova "realidade" ou mudou [illegible] **respeito?**

Com [illegible], esta obra contribue para a compreensão de nosse contemporaneidade.

ISBN 85-85445-34-3

MIKE FEATHERSTONE Cultura de Consumo e Pós-Modernismo Studio Nobel

MIKE FEATHERSTONE

Cultura de Consumo e Pós-Modernismo

Studio Nobel

Sumário

Prefácio

Comecei a me interessar por cultura de consumo no final da década de 70. O estímulo veio dos escritos dos membros da Escola de Frankfurt e de outros proponentes da Teoria Crítica, tão bem apresentados e discutidos em publicações como *Telos* e *New German Critique*. As teorias da indústria cultural, reificação, fetichismo da mercadoria e racionalização instrumental do mundo haviam deslocado seu foco de atenção da produção para o consumo e processos de mudança cultural. Essas várias conceituações foram-me especialmente proveitosas na compreensão de uma área que por muito tempo foi subteorizada, pelo menos nos termos da atenção que lhe foi dispensada pelos teóricos sociais e culturais — o estudo do envelhecimento[1]. Apesar dos problemas teóricos importantes que esse tema levanta, no tocante à intersecção entre tempo vivido e tempo histórico, à experiência geracional, ao relacionamento entre corpo e personalidade, etc., era inegável que se tinham efetuado poucas tentativas para explorar esses problemas em relação a processos substantivos de mudança cultural. Os escritos dos autores da Teoria Crítica e de outros (especialmente Ewen, 1976) pareciam oferecer uma ponte valiosa, voltando a atenção para o papel da mídia, publicidade, imagens, o ideal de Hollywood, etc., e levantavam a questão de seus efeitos na formação da identidade e nas práticas cotidianas. Na época, estava escrevendo um livro com Mike Hepworth (Hepworth e Featherstone, 1982) sobre a redefinição da meia-idade como uma fase mais ativa de "meia-juventude" e pareceu-nos plausível uma explicação que assinalava o desenvolvimento de novos mercados e a extensão dos estilos de vida ativos da cultura de consumo para esse grupo, com sua ênfase em juventude, adequação e beleza. Isso foi explicitamente formulado num artigo intitulado "Ageing and inequality: consumer culture and the redefinition of

middle age", apresentado na Conferência da Associação Sociológica Britânica, em 1981 (Featherstone e Hepworth, 1982). Vieram em seguida um trabalho de caráter mais teórico, "The body in consumer culture" (Featherstone, 1982), e uma edição especial da revista *Theory, Culture & Society* sobre Cultura de Consumo, em 1983.

Atualmente, embora tenha se verificado um aumento considerável do interesse por "cultura de consumo", bem como do uso dessa expressão, não se concede mais tanta importância às teorias de Adorno, Horkheimer, Marcuse e outros representantes da Teoria Crítica. Sua abordagem muitas vezes é apresentada como uma crítica elitista da cultura de massa, apoiada em distinções hoje consideradas discutíveis entre individualidade autêntica e pseudoindividualidade e entre necessidades verdadeiras e falsas. De modo geral, considera-se que esses autores olham com desprezo para a cultura de massa degradada e não têm nenhuma simpatia pela integridade dos prazeres das classes populares. Essa última posição foi ardorosamente endossada pela onda pós-modernista. Ainda assim, é possível argumentar que, apesar da virada populista nas análises da cultura de consumo, algumas das questões levantadas pelos proponentes da Teoria Crítica — por exemplo, "como discriminar os valores culturais" ou "como fazer julgamentos estéticos" —, bem como sua associação com as questões práticas relativas a "como deveríamos viver", não foram realmente superadas, mas simplesmente deixadas de lado.

O que nos interessa aqui é a questão reflexiva, que aparece com toda a força nos capítulos sobre pós-modernismo — a questão de relevância: como e por que escolhemos um quadro de referência e uma perspectiva de avaliação específicos? Se o estudo do consumo e conceitos como "cultura de consumo" conseguem se integrar ao filão principal do aparato conceitual das ciências sociais e estudos culturais, o que isso significa? Como é que o estudo do consumo e da cultura — temas até recentemente designados como secundários, periféricos e femininos, em oposição à centralidade atribuída à esfera da produção e à economia, mais masculinas — conquistou um lugar mais importante na análise das relações sociais e das representações culturais? Será que passamos para uma nova etapa de organização intra-social ou intersocial, na qual tanto a cultura como o consumo desempenham um papel mais crucial? Variações dessa tese podem ser encontradas nos escritos de Bell, Baudrillard e Jameson, que discutimos neste volume. Não obstante, além dessa suposição plausível de que passamos para uma etapa do "capitalismo" (capitalismo de consumo), da "industrialização" (sociedade da informação ou sociedade pós-industrial) ou da "modernidade" (alta-modernidade ou pós-modernidade) suficientemente nova e distintiva para justificar um novo conceito que reoriente nossa atenção, somos ainda obrigados a enfrentar a possibilidade de que não foi a "realidade" que mudou, mas sim a nossa percepção dela. Este último ponto de vista é apreendido na citação de Max Weber que serve de epígrafe ao capítulo final: "Cada qual vê o que está em seu próprio coração". É preciso investigar, portanto, os processos de formação e deformação de conceitos entre os especialistas culturais (artistas, intelectuais, acadêmicos e intermediários). Isso dirige nossa atenção para os processos específicos em curso no âmbito do campo da cultura especializada e seus vários subcampos: as disputas entre grupos dominantes e marginalizados para monopolizar e estabilizar hierarquias simbólicas. É somente pelo esforço de compreender as diferentes práticas, interdependências e balanças de poder entre os especialistas culturais que influenciam a produção da cultura especializada — no sentido restrito de modelos culturais, interpretações, aparatos conceituais, pedagogias e comentários — que poderemos compreender melhor nossos modos de percepção e avaliação da cultura "lá fora". Esse problema do inter-relacionamento entre a natureza mutante das diversas formulações especializadas de cultura e dos diversos regimes de significação e práticas que urdem a trama da cultura vivida no cotidiano não é apenas importante para compreendermos a oscilação entre as avaliações positivas e negativas da cultura popular, de massa e de consumo; eu diria que ele é fundamental também para a compreensão do pós-modernismo. No meu caso, o interesse por pós-modernismo foi a decorrência dos problemas encontrados na tentativa de compreender a cultura de consumo, bem como da necessidade de explorar as associações diretas entre cultura de consumo e pós-modernismo feitas por Bell, Jameson, Baudrillard, Bauman e outros.

Assim, vários capítulos deste livro também ilustram minha preocupação de chegar a um acordo com a desconcertante série de problemas propostos pelo nascimento do pós-moderno. Eles tentam examinar o pós-moderno não apenas como um movimento cultural (pós-modernismo) produzido por artistas, intelectuais e outros especialistas culturais; tenta-se, também, investigar como esse sentido restrito de pós-modernismo associa-se às alegadas mudanças culturais mais amplas nas experiências e práticas cotidianas que podem ser consideradas pós-modernas. Não se deve partir do princípio de que esse relacionamento simplesmente envolve os especialistas culturais no papel passivo de receptores bem-sintonizados, que articulam e interpretam sinais e vestígios de mudança cultural. É preciso investigar também seu papel e interesse ativos na educação e formação de platéias que se tornam sensíveis para interpretar conjuntos específicos de experiências e artefatos mediante o rótulo "pós-moderno". Isso também assinala a relevância das interdependências em mutação e das lutas de poder entre os especialistas culturais e os outros grupos de especialistas (econômicos, políticos, administrativos e intermediários culturais) que influenciam sua capacidade de

monopolizar e desmonopolizar conhecimento, meios de orientação e bens culturais. Em suma, é preciso perguntar não apenas "o que é o pós-moderno?", mas como e por que estamos preocupados com essa questão específica. É preciso investigar, portanto, as condições de possibilidade para a recepção positiva do conceito de pós-moderno e sua emergência como uma imagem cultural poderosa, independentemente das mudanças culturais e dos processos sociais reais que alguns desejariam colocar em primeiro plano como evidência do pós-moderno, o alegado salto para além da modernidade.

Embora seja totalmente legítimo trabalhar a partir de um alto nível de abstração e colar sobre uma fatia larga e específica da história ocidental o rótulo de "modernidade", definindo-a em termos de um conjunto específico de características, e admitir em seguida que nos deslocamos desse âmbito para outro, ainda maldefinido, existe o perigo de que quanto mais se considerar o conjunto oposto de características formulado como a negatividade da modernidade, maior será a possibilidade de ele começar a adquirir uma vida tantálica própria e parecer tornar-se realidade. Os observadores que se orientavam anteriormente por imagens e figuras de ordem, coerência e unidade sistemática, agora aprendem a ver através de novas estruturas cognitivas, enfatizando desordem, ambigüidade e diferença. Não se trata, pois, de um grande passo em direção à "pós-modernidade": um termo que carrega o peso de uma virada de época fundamental, cuja credibilidade depende de um conjunto de deduções provenientes de uma terminologia igualmente especulativa, como a sociedade da informação, ou pós-industrial, arrolada em seu apoio. Não há nada de errado com a teoria especulativa de alto nível, exceto quando ela passa a se apresentar e legitimar como algo que está ultrapassando a pesquisa empírica, ou que está conseguindo desacreditá-la como uma necessidade. Infelizmente, foi o que por vezes pareceu acontecer com o termo "pós-moderno" e sua família de termos associados. De fato, alguns argumentariam que o pós-modernismo implica que deveríamos tratar de desqualificar as velhas metodologias e abandoná-las, e não tentar explicar o pós-moderno; deveríamos, antes, praticar o pós-modernismo e formular uma sociologia pós-moderna.

O objetivo central deste livro é compreender como o pós-modernismo surgiu e se transformou numa imagem cultural tão influente e poderosa. Isso não significa admitir que o pós-modernismo é simplesmente uma construção "artificial" e deliberada de alguns intelectuais descontentes, a fim de aumentar seu próprio poder potencial. Longe disso. O objetivo é levantar questões sobre a produção, transmissão e disseminação do conhecimento e da cultura. Os diversos capítulos levam a sério as experiências e práticas designadas como pós-modernas e procuram investigar e compreender o leque de fenômenos associados a essa

categoria. Porém, uma vez que focalizamos experiências e práticas concretas, é evidente que haverá semelhanças entre essas alegadas experiências e práticas pós-modernas e muitas das que são designadas como modernas (no sentido de *modernité*) e, até mesmo, pré-modernas. Assim, isso deve nos afastar de algumas das dicotomias e tricotomias simples sugeridas pelos termos "tradição", "moderno" e "pós-moderno", levando-nos ainda a examinar as semelhanças e continuidades em experiências e práticas que podem efetivamente ser consideradas transmodernas (e sua categoria associada, *transmodernité*). São essas questões teóricas, os problemas de conceituação e definição necessários para compreender a alegada relevância ou expansão do papel da cultura nas sociedades contemporâneas que tornam a questão do pós-moderno tão intrigante.

Foi na década de 80 que emergiram essas questões teóricas sobre o relacionamento da cultura com a sociedade, segundo os quais temos utilizado há muito tempo uma concepção explicitamente social de estruturas sociais. Tais questões sugerem que nossa concepção genérica de cultura precisa ser revista. Na verdade, é difícil separar a questão do pós-moderno do visível aumento do interesse por teorizações da cultura, tema que foi promovido de uma condição periférica para o centro de vários campos acadêmicos. Isso vem se refletindo também na atenção que demos ao pós-modernismo em algumas edições especiais de *Theory, Culture & Society* (*TCS*). Em primeiro lugar, nossa atenção se voltou para os "debates" entre Habermas e Foucault, o que me estimulou a organizar uma edição especial de *TCS*, "The fate of modernity" (1985, 2(3)). No planejamento dessa edição e na reação subseqüente, ficou claro que a questão do pós-modernismo necessitava de um tratamento mais abrangente e completo. Isso aconteceu na edição especial dupla sobre pós-modernismo (1988, 5(2-3)). Na época recordo-me de uma grande dose de ceticismo quanto à possibilidade de o pós-modernismo ser algo mais do que uma moda passageira. O pós-modernismo certamente ultrapassou a duração de uma moda e dá indícios de se conservar como uma imagem cultural poderosa ainda por algum tempo. Essa é uma ótima razão para que cientistas sociais e outros se interessem pelo assunto. Ainda não sabemos se, a partir desse impulso, vão surgir conceituações do pós-moderno capazes de se integrar ao arsenal conceitual vigente, ou até mesmo de ultrapassá-lo, assinalando a emergência ou a necessidade de novos modos de conceituação e novas estruturas cognitivas. Nas condições atuais, somente podemos dar as boas-vindas à emergência do pós-moderno, pela série de problemas de teoria social e cultural que lançou.

Gostaria de agradecer a todos meus colegas e amigos de *Theory, Culture & Society* pela ajuda e estímulo na preparação deste livro. Discuti longamente muitas dessas idéias com Mike Hepworth, Roland Robertson e Bryan S. Turner e sou muito grato pelo seu apoio. Gostaria de registrar ainda o estímulo e a ajuda de

Stephen Barr, Zygmunt Bauman, Steve Best, Josef Bleicher, Roy Boyne, David Chaney, Norman Denzin, o saudoso Norbert Elias, Jonathan Friedman, o saudoso Hans Haferkamp, Doug Kellner, Richard Kilminster, Arthur Kroker, Scott Lash, Hans Mommaas, Stephen Menell, Carlo Mongardini, Georg Stauth, Friedrich Tenbruck, Willem van Reijen, Andy Wernick, Cas Wouters e Derek Wynne, com quem discuti muitas das questões levantadas neste volume. Devo mencionar ainda o generoso apoio de meus colegas do Department of Administrative and Social Studies, Teeside Polytechnic, especialmente Laurence Tasker e Oliver Coulthard, que proporcionaram o apoio institucional e o estímulo que contribuíram para fazer de *Theory, Culture & Society* uma publicação viável e têm sido tão cruciais para fomentar e conservar meu interesse pelo pós-moderno. Gostaria de agradecer ainda a Jean Connell, Marlene Melber e The Data Preparation Section, pela digitação paciente das inúmeras versões dos diversos capítulos.

Os capítulos apareceram nas seguintes versões anteriores:

1. "Moderno e pós-moderno: definições e interpretações" foi apresentado em seminários no Goldsmith's College, na Universidade de Londres, em fevereiro de 1988; Trent University, Peterborough, Ontário, em março de 1988; e por ocasião da entrega do Prêmio Europeu Amalfi em Sociologia, em Amalfi, Itália, em maio de 1988. Uma versão posterior foi apresentada no Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, Lisboa, em junho de 1989. Outra versão apareceu como "In pursuit of the postmodern", *Theory, Culture & Society* 5(2-3), 1988.

2. "Teorias da cultura de consumo" é uma versão revista do ensaio "Perspectives on consumer culture", que apareceu pela primeira vez em *Sociology* 24(1), 1990.

3. "Para uma sociologia da cultura pós-moderna" foi apresentado em um seminário na Universidade de Leeds, em maio de 1987, e na Conferência sobre Estrutura Social e Cultura do Grupo Europeu de Teorias Sociológicas, em Bremen, em junho de 1987. Foi incluído em H. Haferkamp (org.). *Social structure and culture*. Berlim. de Gruyter. 1989 e em H. Haferkamp (org.). *Sozial struktur und Kultur*. Berlim. de Gruyter. 1990.

4. "Mudança cultural e prática social" foi apresentado no *workshop* sobre a obra de Fredric Jameson, organizado por Doug Kellner, na Conferência da Associação Internacional de Literatura e Filosofia, em Lawrence, Kansas, em maio de 1987. Foi revisto e publicado em D. Kellneer (org.), *Postmodernism/Jameson/Critique*, Washington. Maisonneuve Press. 1989.

5. "A estetização da vida cotidiana" foi apresentado pela primeira vez na Conferência da Associação de Cultura Popular, em Nova Orleans, em abril de 1988. Foi apresentado também na Conferência sobre Modernidade como História, em Copenhague, em setembro de 1988, e em seminário na Universidade Lund, na Suécia, em outubro de 1988. Outra versão foi publicada em S. Lash e J. Friedman (orgs.). *Modernity and identity*. Oxford. Basil Blackwell.

6. "Estilo de vida e cultura de consumo" foi apresentado pela primeira vez na Conferência sobre Vida Cotidiana, Lazer e Cultura, na Universidade de Tilburg, em dezembro de 1985. Apareceu em Ernst Meijer (org.). *Everyday life: leisure and culture*. Tilburg. 1987, e em *Theory, Culture and Society*. 4 (1). 1987.

7. "Culturas da cidade e estilos de vida pós-modernos" foi apresentado no 7º Congresso da Associação Européia de Lazer e Recreação, sobre Cidades para o Futuro, em Roterdã, em junho de 1989. Foi incluído no volume *Cities for the future*, organizado por L. J. Meiresonne. The Hague. Stichting Recreatic. 1989.

8. "Cultura de consumo e desordem global" foi apresentado na Conferência sobre Religião e a Procura da Ordem Global, em St. Martin's, Antilhas, em outubro de 1987. Será incluído em W. R. Garrett e R. Robertson (org.). *Religion and the global order*. Nova York. Paragon House.

9. "Cultura comum ou culturas incomuns?" foi apresentado pela primeira vez na Conferência sobre o Valor da Educação Superior, da Fundação para a Educação Superior, St. Anne's College, Oxford, em março de 1989. Uma versão revista apareceu em *Reflections on higher education*, 4, 1989.

Nota

1. "Envelhecimento", usado aqui como tradução aproximada para o inglês *aging*, deve ser tomado na acepção mais geral de progressão no curso da vida em direção à idade madura, e não apenas no sentido restrito de chegar à velhice. (N. do T.)

1
Moderno e pós-moderno: definições e interpretações

Qualquer referência ao termo "pós-modernismo" imediatamente nos expõe ao risco de sermos acusados de perpetuar uma moda intelectual passageira, fútil e sem importância. Um dos problemas é que o termo está em moda e, ao mesmo tempo, é irritantemente difícil de definir. Segundo o *Dicionário Contemporâneo das Idéias Assimiladas*, "essa palavra não tem sentido; use-a sempre que for possível" (*Independent*, 24 de dezembro de 1987). Há duas décadas, em agosto de 1975, outro jornal anunciou que "o pós-modernismo está morto" e "a onda agora é o pós-pós-modernismo" (Palmer, 1977: 364). Caso o pós-modernismo seja uma moda efêmera, alguns críticos estão seguros sobre quais são os responsáveis pela sua proeminência: "os teóricos atuais, pagos para observar o mundo a partir de seus estudos livrescos, nas universidades e politécnicas, são obrigados a inventar movimentos porque suas carreiras profissionais — assim como as dos mineiros e pescadores — dependem disso. Quanto mais movimentos batizarem, mais bem-sucedidos serão" (Pawley, 1986). Para outros críticos, essas estratégias não são apenas movimentos internos dos campos intelectuais e acadêmicos; são barômetros e indicadores nítidos do "mal-estar no coração da cultura contemporânea". Assim, "não é difícil compreender esse filão cultural e estético atualmente conhecido como pós-modernismo — na arte e arquitetura, música e cinema, drama e ficção — como um reflexo da (...) atual onda de reacionarismo político que varre o mundo ocidental" (Gott, 1986). Ora, é muito confortável ver o pós-modernismo como um reflexo mecânico e reacionário das mudanças sociais e pôr a culpa nos

acadêmicos e intelectuais por cunharem o termo, como parte de seus jogos de distinção. Embora certos críticos de jornal e paraintelectuais usem o termo de forma cínica ou depreciativa, eles confirmam que o pós-modernismo tem apelo suficiente para interessar a um público mais amplo de classe média. Poucos termos acadêmicos recentes desfrutaram tamanha popularidade. Não se trata, porém, simplesmente, de um termo acadêmico, pois foi impulsionado por movimentos artísticos e atraiu um interesse público mais amplo também por sua capacidade de dizer algo sobre algumas das mudanças culturais pelas quais estamos passando.

Antes de olharmos para os meios de transmissão e disseminação do conceito, é preciso ter em mente uma noção mais clara do leque de fenômenos geralmente incluídos sob o guarda-chuva conceitual do pós-modernismo. Assim, é preciso levar em conta o grande interesse e até o entusiasmo que o termo despertou, dentro e fora da academia, e perguntar pela série de objetos culturais, experiências e práticas que os teóricos estão apresentando e rotulando como pós-modernos antes de podermos tomar uma decisão a respeito de seu *pedigree* político, ou de desprezá-lo como apenas mais uma breve oscilação do pêndulo.

Em primeiro lugar, o amplo leque de campos artísticos, intelectuais e acadêmicos nos quais o termo "pós-modernismo" foi aplicado é impressionante: música (Cage, Stockhausen, Briers, Holloway, Tredici, Laurie Anderson); artes plásticas (Rauschenberg, Baselitz, Mach, Schnabel, Kiefer; alguns ainda incluiriam Warhol e a *pop art* da década de 60; outros, Bacon); literatura (*Slaughterhouse Five*, de Vonnegut, e os romances de Barth, Barthelme, Pynchon, Burroughs, Ballard, Doctorow); cinema (*Body Heat* [*Corpos Ardentes*], *The Wedding* [*Cerimônia de Casamento*], *Blue Velvet* [*Veludo Azul*], *Wetherby*); drama (o teatro de Artaud); fotografia (Sherman, Levine, Prince); arquitetura (Jencks, Venturi, Bolin); teoria e crítica literárias (Spanos, Hassan, Sontag, Fielder); filosofia (Lyotard, Derrida, Baudrillard, Vattimo, Rorty); antropologia (Clifford, Tyler, Marcus); sociologia (Denzin) e geografia (Soja). Os próprios nomes incluídos e excluídos na lista sem dúvida parecerão controversos a alguns. Tomemos o exemplo da ficção: alguns, como argumenta Linda Hutcheon (1984: 2), desejariam incluir os romances de Garcia Marquez e até mesmo Cervantes sob o título de pós-modernismo, e outros querem designá-los como neobarrocos e barrocos. Scott Lash quer considerar o dadaísmo como um pós-modernismo *avant la lettre* (Lash, 1988). Existem aqueles que trabalham e escrevem sem notar a existência do termo, e outros que procuram tematizá-lo e promovê-lo ativamente. É possível argumentar, no entanto, que uma das funções do interesse por pós-modernismo, da parte dos críticos, paraintelectuais, intermediários culturais e acadêmicos, foi difundir o termo para platéias mais amplas em diferentes contextos nacionais e

internacionais (esse é um dos sentidos em que se pode falar da globalização da cultura) e acelerar a velocidade do intercâmbio e da circulação do termo entre os vários campos na academia e nas artes, que atualmente querem e precisam prestar mais atenção nos desenvolvimentos em curso entre seus vizinhos. Nesse sentido, é possível que apareça por fim alguma concordância maior em torno do significado do termo, à medida que os comentadores de cada campo específico considerem necessário recapitular e explicar as múltiplas histórias e utilizações do termo, com o propósito de educar novas platéias acadêmicas.

Para obter uma noção preliminar do significado de pós-modernismo, é proveitoso identificar a família de termos derivada de "pós-moderno", a qual pode ser melhor compreendida mediante a contraposição com a família de termos derivados de "moderno".

moderno	pós-moderno
modernidade	pós-modernidade
modernité	postmodernité
modernização	pós-modernização
modernismo	pós-modernismo

Se "moderno" e "pós-moderno" são termos genéricos, é imediatamente visível que o prefixo "pós" (*post*) significa algo que vem depois, uma quebra ou ruptura com o moderno, definida em contraposição a ele. Ora, o termo "pós-modernismo" apóia-se mais vigorosamente numa negação do moderno, num abandono, rompimento ou afastamento percebido das características decisivas do moderno, com uma ênfase marcante no sentido de deslocamento relacional. Isso tornaria o pós-moderno um termo relativamente indefinido, uma vez que estamos apenas no limiar do alegado deslocamento, e não em posição de ver o pós-moderno como uma positividade plenamente desenvolvida, capaz de ser definida em toda a sua amplitude por sua própria natureza. Tendo isso em mente, podemos olhar os pares mais profundamente.

a) modernidade — pós-modernidade

Esse par sugere o sentido de época dos termos. Afirma-se, de modo geral, que a modernidade surgiu com o Renascimento e foi definida em relação à Antigüidade, como no debate entre os Antigos e os Modernos. Do ponto de vista da teoria sociológica alemã do final do século XIX e do começo do século XX, do qual derivamos grande parte de nosso sentido atual do termo, a modernidade contrapõe-se à ordem tradicional, implicando a progressiva racionalização e diferenciação econômica e administrativa do mundo social (Weber, Tönnies, Simmel) — processos que resultaram na formação do moderno Estado capitalista-industrial e que muitas vezes foram vistos sob uma perspectiva marcadamente antimoderna.

Em decorrência, falar em pós-modernidade é sugerir a mudança de uma época para outra ou a interrupção da modernidade, envolvendo a emergência de uma nova totalidade social, com seus princípios organizadores próprios e distintos. Uma mudança dessa ordem foi detectada nos escritos de Baudrillard, Lyotard e, em certa medida, Jameson (Kellner, 1988). Baudrillard e Lyotard admitem um movimento em direção a uma era pós-industrial. Baudrillard (1983a) destaca que novas formas de tecnologia e informação tornam-se fundamentais para a passagem de uma ordem social produtiva para uma reprodutiva, na qual as simulações e modelos cada vez mais constituem o mundo, de modo a apagar a distinção entre realidade e aparência. Lyotard (1984) discorre sobre a sociedade pós-moderna, ou era pós-moderna, cuja premissa é o movimento para uma ordem pós-industrial. Seu interesse específico reside nos efeitos da "computadorização da sociedade" sobre o conhecimento, e ele argumenta que não se deveria lamentar a perda de sentido na pós-modernidade, visto que ela assinala uma substituição do conhecimento narrativo pela pluralidade de jogos de linguagem e do universalismo pelo localismo. Lyotard, porém, como muitos usuários da família de termos, às vezes altera o registro de um termo para outro e embaralha seus usos, preferindo enfatizar, mais recentemente, que o pós-moderno deveria ser considerado como uma parte do moderno. Por exemplo, em seu artigo "Rules and Paradoxes or Svelte Appendix", ele escreve: "'pós-moderno' é provavelmente um termo muito ruim, porque transmite a idéia de uma 'periodização' histórica. Todavia, 'periodizar' ainda é um ideal 'clássico' ou 'moderno'. 'Pós-moderno' indica simplesmente uma disposição de espírito, ou melhor, um estado da mente" (Lyotard, 1986, 1987: 209). Outro aspecto interessante a observar no uso de pós-modernidade por Lyotard, em *The postmodern condition* [*O pós-moderno*], é que, ao falar das

mudanças no conhecimento associadas ao movimento para a sociedade pós-industrial, o autor imagina que elas ocorrem ainda no âmbito do capitalismo, fortalecendo assim o argumento dos críticos de que o movimento para a sociedade pós-moderna é malteorizado na obra de Lyotard (ver Kellner, 1988). Embora o movimento seja pressuposto em alguns pontos, é mais fácil evitar as acusações do que oferecer uma grande explicação narrativa do movimento para a pós-modernidade e do eclipse das grandes narrativas mediante a insistência em uma noção mais difusa de "disposição de espírito" ou "estado da mente". Fredric Jameson (1984a) apresenta um conceito de pós-moderno dotado de uma periodização mais definida, ainda que resista a concebê-lo como uma mudança de época, visto que, para ele, o pós-modernismo é o dominante cultural ou a lógica cultural da terceira grande etapa do capitalismo — o capitalismo tardio — cuja origem está na era posterior à Segunda Guerra Mundial.

A invocação de uma disposição de espírito ou estado da mente pós-moderno, por Lyotard, indica-nos o segundo sentido do par modernidade — pós-modernidade. O uso francês de *modernité* assinala uma experiência de modernidade, na qual esta é vista como uma qualidade da vida moderna, induzindo um sentido da descontinuidade do tempo, de rompimento com a tradição, o sentimento de novidade e sensibilidade para com a natureza contingente, efêmera e fugaz do presente (ver Frisby, 1985a). Esse é o sentido de ser moderno associado a Baudelaire, que, conforme argumenta Foucault (1986:40), implica uma atitude irônica de tornar heróico o presente: o homem moderno é o homem que constantemente tenta inventar a si próprio. Essa tentativa de decifrar a experiência de vida nos novos espaços urbanos e na incipiente cultura de consumo, que se desenvolveu a partir da segunda metade do século XIX, impulsionou as teorias da vida cotidiana moderna na obra de Simmel, Kracauer e Benjamin, discutidas por David Frisby (1985) em seu livro *Fragments of modernity*. A experiência de modernidade constitui ainda o tema do livro de Marshall Berman (1982), *All that is solid melts into air* (*Tudo que é sólido desmancha no ar*), no qual o autor examina as concepções e os idiomas associados ao processo de modernização, que ele recupera sob o termo "modernismo". Berman discute a sensibilidade moderna que se manifesta em um amplo leque de figuras literárias e intelectuais, a partir de Rousseau e Goethe, no século XVIII, até Marx, Baudelaire, Púshkin e Dostoiévski, no século XIX.

Afora o emprego confuso de "modernismo" para abarcar toda a experiência e cultura associadas ao processo de modernização, Berman e muitos outros autores, que atualmente estão tentando esboçar a experiência equivalente da pós-modernidade, focalizam uma noção particularmente restrita de experiência: a que aparece nas fontes literárias e é assim designada pelos intelectuais. Somos obriga-

dos, porém, a levantar a objeção sociológica contra a liberdade do intelectual literário ao interpretar o cotidiano ou fornecer evidências sobre a vida cotidiana das pessoas comuns. Naturalmente, alguns intelectuais podem ter articulado bem a experiência dos choques e trancos da modernidade. Mesmo assim, é preciso dar um salto da visão da modernidade ou pós-modernidade como uma experiência subjetiva (relativamente restrita) para a descrição das práticas concretas e das atividades em curso nas vidas cotidianas de diversos grupos. As descrições de experiências subjetivas certamente têm sentido no âmbito das práticas dos intelectuais e dos públicos educados para a interpretação de tais sensibilidades; porém, a suposição de que é possível fazer proposições de alcance mais amplo exige evidências mais cuidadosas.

Como exemplo da alegada experiência de pós-modernidade (ou *postmodernité*), podemos mencionar a descrição de Jameson (1984a) sobre o Hotel Bonaventura, em Los Angeles. Jameson oferece uma fascinante interpretação da experiência do novo hiperespaço da arquitetura pós-moderna, que, como ele argumenta, força-nos a expandir os sentidos e o corpo. Apesar disso, não temos a menor idéia de como indivíduos de formações diferentes realmente vivenciam o hotel, ou melhor, de como incorporam a experiência em suas práticas cotidianas. Para interpretar a experiência como "pós-moderna" talvez eles precisem de orientações para decifrar coisas que não observam atentamente, ou que percebem mediante códigos inadequados. Assim, se quisermos entender a produção e a intepretação sociais da experiência da pós-modernidade, é preciso reservar um lugar para o papel dos empresários e intermediários culturais que têm interesse em criar pedagogias pós-modernas para educar públicos. É possível dizer o mesmo a respeito das outras duas características da cultura pós-moderna identificadas por Jameson: a transformação da realidade em imagens e a fragmentação do tempo numa série de presentes perpétuos. Tomemos um exemplo que abarca ambas as características: a mídia, que tende a ser um tema central em muitas discussões da sensibilidade pós-moderna (pensemos, por exemplo, no universo simulacional de Baudrillard, onde "a TV é o mundo"). Apesar de todo o pluralismo e sensibilidade para com o Outro, de que tanto falam alguns teóricos, quase não se discutem as experiências e práticas concretas de assistir à televisão em diferentes grupos e em diferentes contextos. Ao contrário, os teóricos do pós-moderno falam muitas vezes de um tipo ideal de telespectador da MTV, viciado em controle remoto, que passa por diferentes imagens com tanta velocidade que é incapaz de encadear os significantes numa narrativa dotada de sentido, simplesmente usufruindo as intensidades multifrênicas e as sensações na superfície das imagens. Evidências do grau de extensão dessas práticas, de como são incorporadas ou exercem influência nos encontros cotidianos entre pessoas concretas, estão

expressamente ausentes. Assim, embora as referências cultas às experiências características de pós-modernidade sejam importantes, precisamos trabalhar com base em dados mais sistemáticos, e não confiar nas interpretações dos intelectuais. Com efeito, deveríamos focalizar as práticas culturais concretas e as balanças de poder em mutação desses grupos envolvidos na produção, classificação, circulação e consumo de bens culturais pós-modernos, algo que será central para nossa discussão do pós-modernismo em seguida.

b) modernização — pós-modernização

À primeira vista, ambos os termos parecem malcolocados em meio à discussão de modernidade — pós-modernidade e modernismo — pós-modernismo. "Modernização" é um termo usado habitualmente na sociologia do desenvolvimento para indicar os efeitos do desenvolvimento econômico sobre estruturas sociais e valores tradicionais. A teoria da modernização é usada ainda para designar as etapas de desenvolvimento social baseadas na industrialização, a expansão da ciência e da tecnologia, o Estado-nação moderno, o mercado capitalista mundial, a urbanização e outros elementos infra-estruturais (nesse uso, o termo tem muitas afinidades com o primeiro sentido de "modernidade" que discutimos há pouco). Admite-se de modo geral, mediante um frouxo modelo base-superestrutura, que certas mudanças culturais (secularização e o surgimento de uma identidade moderna cujo eixo é o autodesenvolvimento) decorrem do processo de modernização. Se nos voltarmos para a pós-modernização, é evidente que um perfil detalhado concomitante de processos sociais e mudanças institucionais específicos ainda está por ser elaborado. Tudo o que temos é a possibilidade de derivar o termo a partir dos usos de pós-modernidade mencionados anteriormente, que designam uma nova ordem social e uma mudança de época. Por exemplo, o retrato que faz Baudrillard (1983a) de um mundo simulacional pós-moderno baseia-se na suposição de que o desenvolvimento da produção de mercadorias, aliado à tecnologia da informação, levou ao "triunfo da cultura da representação" que inverte a direção do determinismo, de modo que as relações sociais ficam saturadas de signos culturais em mutação, a ponto de não mais podermos falar em classes sociais ou normatividade e nos depararmos com o "fim do social". Baudrillard, contudo, não usa o termo "pós-modernização".

No entanto, o termo tem o mérito de sugerir um processo de implementação gradativa, em vez de uma nova ordem ou totalidade social plenamente desenvolvida. Um contexto relevante para a utilização do termo "pós-modernização" é o campo dos estudos urbanos; a esse respeito, podemos lembrar os escritos de Phillip Cooke (1988) e Sharon Zukin (1988a). Para Cooke, pós-modernização é uma ideologia e um conjunto de práticas com efeitos espaciais notáveis na economia britânica, a partir de 1976. Zukin também quer usar "pós-modernização" para focalizar a reestruturação das relações socioespaciais pelos novos padrões de investimento e produção em indústria, serviços, mercado de trabalho e telecomunicações. Embora Zukin veja a pós-modernização como um processo dinâmico comparável à modernização, tanto ela como Cook resistem a considerá-la como marco de uma nova etapa da sociedade, pois ambos a vêem como algo em curso no capitalismo. Isso tem o mérito de focalizar processos de produção e consumo ao mesmo tempo, bem como a dimensão espacial de práticas culturais específicas que a eles estão associadas (a revitalização de áreas centrais e da orla marítima, o desenvolvimento de pólos artísticos e culturais, a expansão do setor de serviços, a reocupação, restauração e revalorização de áreas urbanas deterioradas [*gentrification*][1]).

c) modernismo — pós-modernismo

Assim como no par modernidade — pós-modernidade, estamos novamente diante de um leque de significados distintos. A centralidade da cultura é comum a todos eles. No sentido mais restrito, "modernismo" indica os estilos que associamos aos movimentos artísticos originados na virada do século e que até recentemente predominaram nas várias artes. São figuras muitas vezes citadas: Joyce, Yeats, Gide, Proust, Rilke, Kafka, Mann, Musil, Lawrence e Faulkner, na literatura; Rilke, Pound, Eliot, Lorca e Valéry, na poesia; Strindberg e Pirandello, no drama; Matisse, Picasso, Braque, Cézanne e os movimentos futurista, expressionista, dadaísta e surrealista, na pintura; Stravinsky, Schoenberg e Berg, na música (ver Bradbury e McFarlane, 1976). Há um grande debate sobre a partir de qual ponto do século XIX o modernismo deveria ser considerado (alguns querem retroceder até a vanguarda boêmia da década iniciada em 1830). As características básicas do modernismo podem ser resumidas como: reflexividade e autoconsciência estética; rejeição da estrutura narrativa em favor da simultaneidade e da montagem; exploração da natureza paradoxal, ambígua e indeterminada da realidade e rejeição da noção de uma personalidade integrada, em favor da ênfase no sujeito desestruturado e desumanizado (ver Lunn, 1985:34ss). Um dos problemas para tentar entender o pós-modernismo nas artes é que muitas dessas características são apropriadas por várias definições de pós-modernismo. O problema com o termo, e com os demais termos correlatos que discutimos, gira em torno da seguinte questão: quando um termo definido por oposição a outro termo estabelecido, e que dele é derivado, passa a exprimir algo substancialmente diferente?

De acordo com Kohler (1977) e Hassan (1985), o termo "pós-modernismo" foi usado pela primeira vez por Federico de Onis, na década de 30, para indicar uma reação de menor importância ao modernismo. O termo ficou popular na década de 60, em Nova York, quando foi usado por jovens artistas, escritores e críticos, como Rauschenberg, Cage, Burroughs, Barthelme, Fielder, Hassan e Sontag, para designar um movimento para além do alto-modernismo "esgotado", que era rejeitado por sua institucionalização no museu e na academia. O termo foi amplamente usado na arquitetura, nas artes visuais e cênicas e na música nas décadas de 70 e 80 e, em seguida, passou por um veloz intercâmbio entre a Europa e os Estados Unidos, à medida que a busca de explicações e justificações teóricas para o pós-modernismo artístico passou a incluir discussões mais amplas sobre a pós-modernidade, as quais acabaram por despertar o interesse por teóricos como Bell, Kristeva, Lyotard, Vattimo, Derrida, Foucault, Habermas, Baudrillard e Jameson (ver Huyssen, 1984) por neles se apoiarem. Dentre as características centrais associadas ao pós-modernismo nas artes estão: a abolição da fronteira entre arte e vida cotidiana; a derrocada da distinção hierárquica entre alta-cultura e cultura de massa/popular; uma promiscuidade estilística, favorecendo o ecletismo e a mistura de códigos; paródia, pastiche, ironia, diversão e a celebração da "ausência de profundidade" da cultura; o declínio da originalidade/genialidade do produtor artístico e a suposição de que a arte pode ser somente repetição.

Há ainda uma utilização mais ampla dos termos "modernismo" e "pós-modernismo" que designa complexos culturais mais abrangentes: isto é, modernismo como a cultura da modernidade, e pós-modernismo como a cultura emergente da pós-modernidade. Daniel Bell (1976) examina essa posição, na qual vê o pressuposto cultural fundamental da modernidade, o ideal do indivíduo autônomo, como aquilo que deu origem ao empresário burguês, no domínio econômico, e à busca artística pelo eu sem entraves (que encontra expressão no modernismo), no domínio cultural. Para Bell, o modernismo é uma força corrosiva, desprendendo uma cultura adversária que, em conjunção com a cultura hedonista do consumo de massa, subverte os valores burgueses tradicionais e a ética puritana. A análise

de Bell baseia-se na noção da disjunção dos três domínios — política, cultura e economia —, de modo que não faz sentido procurar em seu trabalho um modelo base-superestrutura onde uma mudança na economia ou na ordem socioeconômica, como, por exemplo, a mudança para uma sociedade pós-industrial, daria origem a uma nova cultura pós-modernista. O pós-modernismo é percebido antes como um aprofundamento das tendências antinômicas do modernismo, com o desejo, o instintivo e o prazer liberados para levar a lógica modernista a suas últimas conseqüências, exacerbando as tensões estruturais da sociedade e a disjunção dos domínios (Bell, 1980). Jameson (1984a) também usa pós-modernismo para designar a cultura, no sentido amplo, e fala em pós-modernismo como uma lógica cultural, ou dominante cultural, que conduz à transformação da esfera cultural na sociedade contemporânea. Embora Jameson mostre alguma relutância em adotar a concepção de periodização que admite uma reviravolta e uma transformação súbitas de todos os aspectos da cultura, ele acompanha Mandel (1975) e associa a etapa modernista ao capitalismo monopolista, e o pós-modernismo ao capitalismo tardio posterior à Segunda Guerra Mundial. Isso sugere que Jameson usa uma forma do modelo base-superestrutura. Não obstante, até certo ponto ele vai também na mesma direção de Baudrillard, sem mencioná-lo, para argumentar que o pós-modernismo se baseia no papel central da reprodução na "rede global descentralizada" do capitalismo multinacional contemporâneo, que resulta numa "prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio social, a ponto de se poder dizer que tudo em nossa vida social (...) tornou-se 'cultural'" (Jameson, 1984a: 85-7).

Há outro aspecto que precisa ser considerado em relação ao trabalho de Bell e Jameson antes de prosseguirmos o exame do uso de "pós-modernismo" como o marco de mudanças culturais fundamentais, além da possível expansão da importância da cultura nas sociedades ocidentais contemporâneas. John O'Neill (1988) argumentou que Bell e Jameson incorporam um reação nostálgica contra o pós-modernismo e aliam-se contra o pós-modernismo em sua "vontade de ordem", em seu desejo comum de recuperar o vínculo social ameaçado, seja por meio da religião (Bell) ou da utopia marxista (Jameson). Ambos têm o mérito ou o defeito, dependendo do ponto de vista, de querer totalizar: retratar o pós-modernismo em seus graus de conexão e disjunção com referência à ordem social contemporânea. Eles querem ainda julgar o pós-modernismo como algo negativo; sentem aversão ao pós-modernismo, uma reação que não passou despercebida aos críticos que dão as boas-vindas ao caráter lúdico e ao espírito "democrático" e pluralista do pós-modernismo, e veriam Jameson (e, por associação, Bell) como aqueles que lamentam com nostalgia o declínio da autoridade da aristocracia intelectual sobre a população (ver Hutcheon, 1986-1987; During, 1987).

Para os que dão as boas-vindas ao pós-modernismo como um modo de análise crítica aberta para a ironia, intertextualidade e paradoxos, as tentativas de conceber uma teoria da sociedade pós-moderna ou da pós-modernidade, ou delinear o papel do pós-modernismo no interior da ordem social, significam esforços essencialmente deficientes de totalizar ou sistematizar. Com efeito, são grandes narrativas autoritárias, adequadas para a desconstrução lúdica. Os críticos são rápidos em chamar a atenção para essa aparente inconsistência em *Postmodern condition* [*O pós-moderno*], de Lyotard. Kellner (1988), por exemplo, argumenta que a própria noção de pós-modernidade de Lyotard supõe uma narrativa dominante e que não podemos ter uma teoria do pós-moderno sem uma narrativa dessa ordem. Dever-se-ia acrescentar que Lyotard (1988) enfatizou recentemente a necessidade de se afastar do que ele vê como uma deturpação de seu livro, como um exemplo da razão totalizante. Para os que levam a sério as implicações do pós-modernismo como um modo de teoria crítica ou de análise cultural, a tentativa de produzir uma compreensão sociológica está necessariamente destinada ao fracasso, na medida em que é incapaz de evitar totalizações, sistematizações e legitimação mediante as grandes narrativas deficientes da modernidade: ciência, humanismo, marxismo, feminismo, etc. A síntese sociológica deveria ser abandonada em favor da desconstrução lúdica e do privilégio do modo estético. Uma sociologia pós-moderna, segundo essa concepção, abandonaria suas ambições generalizantes de ciência social e, em lugar disso, jogaria parasitariamente com as ironias, incoerências, inconsistências e intertextualidades de escritos sociológicos. É claro que temos lições a aprender com a sociologia pós-moderna: ela focaliza a atenção nos modos como as teorias são construídas, seus pressupostos ocultos, e questiona a autoridade do teórico para falar em nome do "Outro", que, como muitos pesquisadores estão descobrindo, está agora contestando ativamente a explicação e a autoridade do teórico acadêmico. No entanto, para tentarmos decifrar o surgimento do pós-modernismo e as mudanças em curso na cultura das sociedades ocidentais contemporâneas, será preciso ir além das falsas oposições entre fundacionalismo e relativismo, entre epistemologia singular e ontologia plural, e examinar processos sociais e culturais específicos e a dinâmica da produção de fundos específicos de conhecimento. Com efeito, devemos renunciar aos encantos de uma sociologia pós-moderna e trabalhar no sentido de uma explicação sociológica do pós-modernismo (ver o capítulo 3).

Seguir tal abordagem acarretaria a focalização do inter-relacionamento entre três aspectos ou significados da cultura do pós-modernismo. Em primeiro lugar, podemos considerar o pós-modernismo nas artes e nos campos acadêmico e intelectual. Nesse aspecto, poderia ser útil empregar a abordagem baseada no conceito de campo, de Bourdieu (1971, 1979) e focalizar a economia de bens simbó-

licos: as condições de oferta e demanda desses bens, os processos de competição e monopolização e as disputas entre os grupos dominantes e marginalizados. Poderíamos, por exemplo, dirigir a atenção para o ato de "nomear" como uma importante estratégia de grupos envolvidos em disputas com outros grupos; o uso de termos novos por parte de grupos marginalizados, que têm interesse em desestabilizar hierarquias simbólicas vigentes para produzir uma reclassificação do campo mais adequada a seus próprios interesses; as condições que estão destruindo as barreiras entre subcampos das artes e disciplinas acadêmicas; as condições que ditam mudanças na demanda por tipos específicos de bens culturais pelas diversas agências do Estado, consumidores, platéias e públicos.

Para tratar adequadamente essas áreas de estudo — na verdade para conceituar adequadamente todas as áreas de estudo acima mencionadas — seríamos levados para além da análise específica de campos artísticos e intelectuais e seu inter-relacionamento. Seria preciso considerar o pós-modernismo em termos de um segundo "nível" da cultura, o que é muitas vezes chamado de "esfera cultural", e levar em conta os meios de transmissão e circulação junto a platéias e públicos, bem como o efeito retroalimentador da reação da platéia, que gera outros interesses entre os intelectuais. Para focalizar essa segunda questão é preciso tratar os artistas, intelectuais e acadêmicos como especialistas em produção simbólica e examinar seu relacionamento com outros especialistas simbólicos na mídia e os envolvidos em outras ocupações relacionadas com a cultura de consumo, cultura popular e moda. A esse respeito, convém focalizar o surgimento do que Bourdieu (1984) chama de "novos intermediários culturais", que rapidamente fazem circular a informação entre áreas da cultura anteriormente isoladas, bem como o surgimento de novos canais de comunicação sob condições de crescente competição (Crane, 1987). É preciso também examinar a competição, as balanças de poder e as interdependências em mutação entre especialistas em produção simbólica e especialistas econômicos (Cf. Elias, 1987b) sob as condições de uma expansão do poder potencial do primeiro grupo, enquanto produtores e consumidores, associada à expansão da educação superior e de massa nas nações ocidentais no período pós-guerra. É preciso examinar alguns dos processos de desmonopolização e desierarquização dos redutos culturais legítimos anteriormente dominantes, processos que determinaram uma fase de desclassificação cultural no mundo ocidental (DiMaggio, 1987). Finalmente, além de levar em conta essas mudanças no plano intra-social, faz-se necessário considerar ainda os processos de competição cada vez maiores no plano intersocial, que estão alterando a balança de poder em detrimento dos intelectuais e artistas ocidentais no tocante a seu direito de falar pela humanidade, bem como a emergência de questões culturais globais genuínas por meio do que Roland Robertson (1990) chamou de "globali-

zação". Esses processos assinalam mudanças no interior da esfera cultural mais ampla que, por sua própria natureza, são dignas de investigação; e é possível argumentar que o conceito de pós-modernismo serviu para nos tornar sensíveis a esses processos.

O conceito de pós-modernismo não é, porém, simplesmente um signo vazio, manipulável por artistas, intelectuais e acadêmicos como parte das lutas de poder e interdependências no âmbito de seus campos específicos. Uma parte de seu apelo provém do fato de falar a respeito das mudanças que acabamos de mencionar e pretender ainda realçar as mudanças nas experiências e práticas culturais cotidianas de grupos sociais mais amplos. É aqui que a evidência é mais fraca e torna-se mais óbvia a possibilidade de simplesmente rotular como "pós-modernas" experiências antes consideradas pouco importantes. É aqui também que deparamos com o problema de uma definição adequada de pós-modernismo e encontramos uma grande confusão conceitual envolvendo a multiplicação de noções como "perda de sentido do passado histórico", "cultura esquizóide", "cultura excrementícia", "substituição da realidade por imagens", "simulações", "significantes desencadeados", etc. Scott Lash (1988) envidou esforços no sentido de uma definição mais precisa de pós-modernismo, envolvendo a desdiferenciação e a estética figurada como elementos centrais para os regimes de significação pós-moderna; mas aqui também não dispomos de evidência sistemática suficiente sobre as práticas cotidianas e precisamos da informação nos termos das questões sociológicas básicas "quem?, quando?, onde?, quantos?", se quisermos convencer os colegas de que o pós-modernismo é mais do que uma moda passageira. Mesmo assim, ainda existe o sentimento de que o pós-modernismo prossegue por seu próprio esforço, juntamente com as mudanças na esfera cultural que citamos há pouco, levando à formação de novas platéias e públicos interessados na questão. Talvez essas platéias e públicos venham a adotar práticas pós-modernas e se tornem sintonizados com as experiências pós-modernas sob a orientação de educadores produzidos por intermediários culturais e paraintelectuais. Talvez essa "retroalimentação" possa transformar o pós-modernismo em realidade.

Para resumir, não há, até agora, nenhum significado consensual para o termo "pós-moderno". Seus derivados, a família de termos que inclui pós-modernidade, *postmodernité*, pós-modernização e pós-modernismo, são usados muitas vezes de maneira confusa e seus significados são intercambiados entre si. Tentei expor e discutir alguns desses significados. O pós-modernismo é relevante para um leque amplo de práticas artísticas e disciplinas nas humanidades e ciências sociais porque dirige nossa atenção para mudanças que vêm ocorrendo na cultura contemporânea. Essas mudanças podem ser compreendidas em termo de (1) campos artísticos, intelectuais e acadêmicos (mudanças nos modos de teorização,

apresentação e divulgação do trabalho, que não podem ser separadas de mudanças nas disputas específicas em cada campo); (2) mudanças na esfera cultural mais ampla, envolvendo os modos de produção, consumo e circulação de bens simbólicos, que podem ser relacionadas com as mudanças de caráter mais abrangente nas balanças de poder e nas interdependências entre grupos e frações de classe nos níveis intra-social e intersocial; (3) mudanças nas práticas e experiências cotidianas de diferentes grupos, que, em decorrência de alguns dos processos mencionados, podem estar usando regimes de significação de diferentes maneiras e estar desenvolvendo novos meios de orientação e estruturas de identidade. É inegável que, nos anos recentes, assistimos a uma elevação dramática do interesse pela questão da cultura. A cultura, antes na periferia das disciplinas de ciências sociais, especialmente na sociologia, está agora sendo empurrada para o centro do campo, e algumas das barreiras entre ciências sociais e humanidades estão em processo de destruição (Featherstone, 1988). Podemos compreender isso em face de dois processos que devem ser inter-relacionados: em primeiro lugar, o modo como, no arsenal conceitual das ciências sociais, a cultura deixou de ser algo essencialmente explicado em termos de outros fatores para designar questões metaculturais mais amplas, relativas à corroboração ou codificação cultural "profunda" do social (ver Robertson, 1988); em segundo lugar, o modo como a cultura nas sociedades ocidentais contemporâneas parece estar passando por uma sucessão de importantes transformações, que precisam ser examinadas em termos de processos intra-sociais, intersociais e globais. Deveria ser evidente que essa é uma razão para o aumento do interesse pelo pós-modernismo e mais um motivo por que, na condição de téoricos e pesquisadores culturais, deveríamos nos interessar pelo assunto.

Nota

1. O termo *gentrification*, sem equivalente adequado em português, condensa os sentidos de restauração e revalorização de áreas urbanas deterioradas que se convertem em áreas "nobres" mediante sua reocupação por segmentos de classe média, com a conseqüente expulsão dos antigos moradores de baixa renda. (N. do T.)

2
Teorias da cultura de consumo

Este capítulo identifica três perspectivas fundamentais sobre cultura de consumo. A primeira é a concepção de que a cultura de consumo tem como premissa a expansão da produção capitalista de mercadorias, que deu origem a uma vasta acumulação de cultura material na forma de bens e locais de compra e consumo. Isso resultou na proeminência cada vez maior do lazer e das atividades de consumo nas sociedades ocidentais contemporâneas, fenômenos que embora sejam bem-vistos por alguns, na medida em que teriam resultado em maior igualitarismo e liberdade individual, são considerados por outros como alimentadores da capacidade de manipulação ideológica e controle "sedutor" da população, prevenindo qualquer alternativa "melhor" de organização das relações sociais. Em segundo lugar, há a concepção mais estritamente sociológica de que a relação entre a satisfação proporcionada pelos bens e seu acesso socialmente estruturado é um jogo de soma zero, no qual a satisfação e o *status* dependem da exibição e da conservação das diferenças em condições de inflação. Nesse caso, focaliza-se o fato de que as pessoas usam as mercadorias de forma a criar vínculos ou estabelecer distinções sociais. Em terceiro lugar, há a questão dos prazeres emocionais do consumo, os sonhos e desejos celebrados no imaginário cultural consumista e em locais específicos de consumo que produzem diversos tipos de excitação física e prazeres estéticos.

Este capítulo argumenta que é importante focalizar a questão da proeminência cada vez maior da "cultura" de consumo, e não simplesmente considerar que o consumo deriva inequivocamente da produção. A fase atual, de oferta excessiva de bens simbólicos nas sociedades ocidentais contemporâneas, e as tendências

para desclassificação e desordem cultural (que alguns rotulam de pós-modernismo) estão, portanto, pondo em evidência as questões culturais e têm implicações mais amplas em nossa conceituação do relacionamento entre cultura, economia e sociedade. Esses fenômenos têm resultado ainda num interesse cada vez maior por conceituar questões de desejo e prazer, as satisfações emocionais e estéticas derivadas das experiências de consumo, não simplesmente em termos de alguma lógica de manipulação psicológica. A sociologia deveria procurar ir além da avaliação negativa dos prazeres do consumo, herdada da teoria da cultura de massa. Deveríamos nos esforçar para explicar essas tendências emergentes com uma atitude sociológica mais distanciada, sem acarretar simplesmente uma celebração populista dos prazeres de massa e da desordem cultural.

a) a produção do consumo

Se, da perspectiva da economia clássica, o objetivo de toda produção é o consumo, com os indivíduos maximizando suas satisfações mediante a aquisição de um elenco de mercadorias em constante expansão, nesse caso, da perspectiva de alguns neomarxistas do século XX, esse desenvolvimento produz maiores oportunidades de consumo controlado e manipulado. Afirma-se que a expansão da produção capitalista, especialmente depois do impulso recebido da gerência científica e do "fordismo", por volta da virada do século, necessitou da construção de novos mercados e da "educação" de novos públicos consumidores por meio da publicidade e da mídia. (Ewen, 1976). Essa abordagem, que remonta à síntese de Marx e Weber feita por Lukács (1971) em sua teoria da reificação, foi desenvolvida de forma bastante notável nos escritos de Horkheimer e Adorno (1972), Marcuse (1964) e Lefebvre (1971). Horkheimer e Adorno, por exemplo, argumentam que a mesma lógica da mercadoria e racionalidade instrumental que se manifestam na esfera da produção pode ser percebida na esfera do consumo. As atividades de lazer, a arte e a cultura de modo geral são filtradas pela indústria cultural: a recepção é ditada pelo valor de troca à medida que os valores e propósitos mais elevados da cultura sucumbem à lógica do processo de produção e do mercado. As formas tradicionais de associação na família e vida privada, bem como a promessa de felicidade e realização, "o anseio por um Outro totalmente diferente" que os melhores produtos da alta-cultura buscavam, são oferecidos como objetos inofensivos a uma massa atomizada, manipulada, que participa de uma cultura *ersatz* produzida em massa e reduzida ao menor denominador comum.

Dessa perspectiva seria possível argumentar, por exemplo, que a acumulação de bens resultou no triunfo do valor de troca, que o cálculo instrumental racional de todos os aspectos da vida tornou-se possível, uma vez que todas as diferenças essenciais, tradições culturais e qualidades são transformadas em quantidades. Embora essa utilização da lógica do capital possa explicar a progressiva calculabilidade e destruição de resíduos da cultura tradicional e da alta-cultura — no sentido de que sob a lógica da modernização capitalista "tudo que é sólido desmancha no ar" —, existe ainda o problema da cultura "nova", a cultura da modernidade capitalista. Ela é simplesmente a cultura do valor de troca e do cálculo instrumental racional — algo que talvez pudesse ser designado como uma "não-cultura" ou uma "pós-cultura"?[1] Essa é uma das tendências na obra da Escola de Frankfurt, mas há outra. Adorno, por exemplo, fala da forma como a mercadoria fica livre para assumir um valor de uso secundário ou *ersatz* (Rose, 1978: 25), uma vez que a dominância do valor de troca conseguiu suprimir a memória do valor de uso orginal dos bens. Assim, as mercadorias ficam livres para adquirir um ampla variedade de associações e ilusões culturais. A publicidade é especialmente capaz de explorar essas possibilidades, fixando imagens de romance, exotismo, desejo, beleza, realização, comunalidade, progresso científico e a vida boa nos bens de consumo mundanos, tais como sabões, máquinas de lavar, automóveis e bebidas alcoólicas.

Uma ênfase semelhante na lógica implacável da mecadoria encontra-se na obra de Jean Baudrillard, que também se apóia na teoria da mercantilização de Lukács (1971) e Lefebvre (1971) para chegar a conclusões semelhantes às de Adorno. A maior contribuição da teoria de Baudrillard (1970) é apoiar-se na semiologia para argumentar que o consumo supõe a manipulação ativa de signos. Isso se torna central na sociedade capitalista tardia, onde o signo e a mercadoria juntaram-se para produzir a "mercadoria-signo". A autonomia do significante, mediante a manipulação dos signos na mídia e na publicidade, por exemplo, significa que os signos podem ficar independentes dos objetos e estar disponíveis para uso numa multiplicidade de relações associativas. Para alguns, o desenvolvimento semiológico da lógica da mercadoria elaborada por Baudrillard acarreta um desvio idealista em relação à teoria de Marx, numa passagem de uma ênfase materialista para uma ênfase cultural (Preteceille e Terrail, 1985). Isso fica mais perceptível nos escritos mais recentes de Baudrillard (1983a, 1983b), nos quais a ênfase se desloca da produção para a reprodução, para a reduplicação infinita de signos, imagens e simulações por meio da mídia, abolindo a distinção entre

imagem e realidade. Assim, a sociedade de consumo torna-se essencialmente cultural, na medida em que a vida social fica desregulada e as relações sociais tornam-se mais variáveis e menos estruturadas por normas estáveis. A superprodução de signos e a reprodução de imagens e simulações resultam numa perda do significado estável e numa estetização da realidade, na qual as massas ficam fascinadas pelo fluxo infinito de justaposições bizarras, que levam o espectador para além do sentido estável.

Essa é a "cultura sem profundidade" pós-moderna de que fala Jameson (1984a, 1984b). A concepção de cultura pós-moderna de Jameson sofre a influência marcante da obra de Baudrillard (ver Jameson, 1979). Jameson também considera a cultura pós-moderna como a cultura da sociedade de consumo, a etapa do capitalismo tardio posterior à Segunda Guerra Mundial. Nessa sociedade, a cultura ganha uma nova importância mediante a saturação de signos e mensagens, a ponto de que "é possível dizer que tudo na vida social tornou-se cultural" (Jameson, 1984a:87). O autor considera ainda que essa "liquefação de signos e imagens" determina um apagamento da distinção entre alta-cultura e cultura de massa (Jameson, 1984b:112): o reconhecimento de que o valor da cultura dos painéis luminosos de Las Vegas é equivalente ao da alta-cultura "séria". Nesse contexto, deveríamos destacar a suposição de que a lógica imanente da sociedade capitalista de consumo caminha em direção ao pós-modernismo. Retornaremos a essa questão mais adiante, ao discutirmos as imagens, os desejos e a dimensão estética da cultura de consumo.

É evidente que a abordagem da produção do consumo encontra dificuldades para enfocar as práticas e experiências reais de consumo. A tendência da Escola de Frankfurt, de considerar as indústrias culturais como produtoras de uma cultura de massa homogênea que põe em risco a individualidade e a criatividade[2], tem sido criticada por seu elitismo e incapacidade de examinar processos reais de consumo que revelam reações e utilizações dos bens diferenciadas e complexas da parte do público (Swingewood, 1977; Bennett et alii, 1977; Gellner, 1979; B.S. Turner, 1988; Stauth e Turner, 1988).

b) modos de consumo

Se é possível afirmar o funcionamento de uma "lógica do capital" derivada da produção, talvez seja possível afirmar também uma "lógica do consumo", que aponta para os modos socialmente estruturados de usar bens para demarcar relações sociais. Falar em consumo de bens imediatamente oculta o amplo leque de bens consumidos ou adquiridos à medida que mais aspectos do tempo livre (que incluem atividades rotineiras de subsistência, além do lazer) são progressivamente mediados pela aquisição de mercadorias. Isso oculta ainda a necessidade de estabelecer diferenças entre bens de consumo duráveis (que usamos para subsistência e lazer, como refrigeradores, automóveis, aparelhos de som, câmeras) e não-duráveis (comida, bebida, roupas, produtos para o cuidado do corpo) e as alterações na proporção de renda despendida em cada setor ao longo do tempo (Hirschman, 1982, cap. 2; Leiss, Kline e Jhally, 1986:260). É preciso prestar atenção ainda nas formas como alguns bens podem entrar e sair da condição de mercadorias e na diferente duração de vida que cabe às mercadorias à medida que se deslocam da produção para o consumo. Comida e bebida, em geral, são mercadorias de vida curta, mas nem sempre: uma garrafa de vinho do Porto de boa safra, por exemplo, pode gozar de prestígio e exclusividade; isso significa que ela nunca será consumida de fato (isto é, aberta e bebida), embora possa ser consumida simbolicamente de diversas maneiras (contemplada, desejada, comentada, fotografada ou manipulada) que propiciam uma grande dose de satisfação. É nesse sentido que podemos designar o aspecto "duplamente" simbólico das mercadorias nas sociedades ocidentais contemporâneas: o simbolismo não se evidencia apenas no *design* e no imaginário embutido nos processos de produção e *marketing*; as associações simbólicas das mercadorias podem ser utilizadas e renegociadas para enfatizar diferenças de estilo de vida, demarcando as relações sociais (Leiss, 1978:19).

Em alguns casos, o objeto de compra pode ganhar prestígio por meio do valor de troca elevado (menciona-se constantemente o preço da garrafa de um Porto), especialmente no caso de sociedades em que a aristocracia e os antigos ricos foram obrigados a conceder poder aos novos-ricos (o "consumo conspícuo" de Veblen, por exemplo). É possível visualizar ainda a situação oposta, quando um produto perde sua condição anterior de mercadoria. Assim, presentes e objetos herdados podem ser desmercantilizados na recepção, tornando-se coisas literalmente "sem preço" (no sentido de que seria de extremo mau gosto considerar a possibilidade de vendê-los ou fixar-lhes um preço) graças a sua capacidade de

simbolizar relações pessoais intensas e de evocar a memória dos entes queridos (Rochberg-Halton, 1986:176). Objetos de arte ou objetos produzidos para rituais, dotados, portanto, de uma carga simbólica específica, muitas vezes tendem a ser excluídos da troca, não se tolerando que permaneçam longamente na condição de mercadorias. Ao mesmo tempo, o *status* sagrado e a negação da troca e do mercado profanos podem, paradoxalmente, aumentar o valor desses objetos. Um objeto que não está disponível e "não tem preço" é mais caro e mais desejado. Por exemplo, a descrição de Willis (1978) de como os *bike boys* consagraram os discos originais de 78 rotações de Buddy Holly e de Elvis Presley e recusaram os álbuns de coletâneas, mesmo que tivessem melhor qualidade de reprodução, ilustra esse processo de desmercantilização de um objeto de massa.

Assim, embora as mercadorias possam derrubar as barreiras sociais, dissolvendo os antigos laços estabelecidos entre as pessoas e as coisas, existe também a tendência no sentido contrário — a desmercantilização —, que restringe, controla e canaliza a troca. Em algumas sociedades, sistemas estáveis de *status* são protegidos e reproduzidos mediante a restrição das possibilidades da troca ou da oferta de novos bens. Em outras sociedades, há uma oferta de mercadorias em constante renovação, o que dá a ilusão da completa trocabilidade dos bens e do acesso irrestrito a eles; no entanto, o "gosto" legítimo — conhecimento dos princípios de classificação, hierarquia e adequação — é restrito, como acontece nos sistemas da moda. Um estágio intermediário seria o das leis "suntuárias", que atuam como mecanismos reguladores do consumo, prescrevendo quais os grupos que podem consumir certos bens e vestir tipos de roupa, num contexto em que um sistema estável de *status* enfrenta a grave ameaça de um grande aumento na quantidade e na disponibilidade das mercadorias — como aconteceu no período final da Europa pré-moderna (Appadurai, 1986:25).

Nas sociedades ocidentais contemporâneas a tendência é para esta segunda situação, na qual um fluxo constantemente renovado de mercadorias torna mais complexo o problema da leitura do *status* ou da posição hierárquica do portador das mercadorias. É nesse contexto que se tornam importantes o gosto, o julgamento discriminador e o conhecimento ou capital cultural, que capacitam grupos ou categorias específicas para a compreensão e classificação adequada das mercadorias novas, bem como para a maneira de usá-las. A esse respeito, podemos nos voltar para as obras de Bourdieu (1984) e de Douglas e Isherwood (1980), que examinam as formas como os bens são usados para marcar diferenças sociais e transmitir mensagens.

O trabalho de Douglas e Isherwood (1980) é particularmente relevante devido à ênfase no modo como se usam as mercadorias para demarcar as fronteiras das relações sociais. Os autores argumentam que nossa fruição dos bens está

apenas parcialmente relacionada com o seu consumo físico, associando-se ainda de modo crucial ao seu uso como marcadores: apreciamos, por exemplo, compartilhar os nomes dos bens com os outros (o fã de esportes ou o conhecedor de vinhos). Além disso, a perícia da pessoa culta supõe uma habilidade aparentemente "natural" não apenas de reter informações (o "homem-memória" autodidata), mas também de como usar e consumir com adequação e desembaraço em qualquer situação. Nesse sentido, o consumo de bens da alta-cultura (arte, romances, ópera, filosofia) precisa estar associado aos modos de manusear e consumir outros bens culturais mais mundanos (roupas, comida, bebida, atividades de lazer) e a alta-cultura precisa estar inscrita no mesmo espaço social do consumo cultural cotidiano. Na discussão de Douglas e Isherwood (1980: 176ss), as classes de consumo são definidas em relação ao consumo de três conjuntos de bens: um conjunto de artigos de consumo geral, correspondente ao setor primário de produção (comida, por exemplo); um conjunto tecnológico, correspondente ao setor secundário de produção (percurso e equipamento capital do consumidor); e um conjunto de informação, correspondente à produção terciária (bens de informação, educação, artes, atividades culturais e de lazer). No plano mais baixo da estrutura social, os pobres estão limitados ao conjunto de artigos de consumo geral e têm mais tempo à sua disposição; para atingir o topo das classes de consumo é preciso não somente um nível de renda mais elevado como também uma competência para julgar bens e serviços de informação que proporcione o *feedback* necessário do consumo para o uso, que é em si um requisito para o uso. Isso exige um investimento em capital cultural e simbólico durante toda a vida e em tempo investido na manutenção de atividades de consumo. Douglas e Isherwood (1980:180) lembram-nos ainda que a evidência etnográfica sugere que a competição para a aquisição de bens na classe de informação cria grandes obstáculos para o acesso e técnicas eficazes de exclusão.

A programação, duração e intensidade do tempo investido na aquisição de competências para gerir informação, bens e serviços, além da prática, conservação e manutenção cotidianas dessas competências, constituem um critério útil de classe social, conforme nos lembra Halbwachs. O tempo que usamos em práticas de consumo conforma-se a nosso *habitus* de classe, transmitindo, assim, uma idéia precisa de nossa condição de classe (ver a discussão de Halbwachs em Preteceille e Terrail, 1985:23). Isso assinala a necessidade de uma pesquisa detalhada sobre a distribuição do tempo (ver, por exemplo, Gershuny e Jones, 1987). Essa pesquisa, entretanto, raramente incorpora ou é incorporada em uma estrutura de referência teórica que chame a atenção para os padrões de investimento através do curso da vida que possibilitam relacionar a diferenciação do uso do tempo com as distinções de classe. As oportunidades de enfrentar e decifrar (isto é, saber

como apreciar e/ou usar a informação nas práticas de conversação) um filme de Godard, uma pilha de tijolos na Tate Gallery, ou um livro de Pynchon ou de Derrida, refletem diferentes investimentos em longo prazo na aquisição de informação e capital cultural.

Essa pesquisa, porém, vem sendo empreendida de maneira detalhada por Pierre Bourdieu e seus colaboradores (Bourdieu et alii, 1965; Bourdieu e Passeron, 1990; Bourdieu, 1984). Para Bourdieu (1984), "o gosto classifica, e classifica o classificador". Preferências de consumo e estilo de vida envolvem julgamentos discriminadores que identificam nosso próprio julgamento de gosto e, ao mesmo tempo, o tornam passível de ser classificado pelos outros. Constelações específicas de gosto, preferências de consumo e estilo de vida estão associados a ocupações e frações de classe específicas, tornando possível mapear o universo de gosto e estilo de vida, com suas oposições estruturadas e distinções graduais sutis, que operam numa sociedade específica e num ponto determinado da história. Um fator importante, que influencia o uso de bens marcadores nas sociedades capitalistas, é que a taxa de produção de novos bens significa que a disputa para obter "bens posicionais" (Hirsch, 1976) — bens que definem o *status* social nos níveis mais altos da sociedade — é relativa. A oferta constante de novas mercadorias, objetos de desejo e da moda, ou a usurpação dos bens marcadores pelos grupos de baixo, produz um efeito de perseguição infinita[3], segundo o qual os de cima serão obrigados a investir em novos bens (de informação) a fim de restabelecer a distância social original.

Nesse contexto, o conhecimento se torna importante: conhecimento dos novos bens, seu valor social e cultural, e como usá-los de maneira adequada. Esse é, especificamente, o caso dos grupos aspirantes, que adotam uma atitude de aprendizes perante o consumo e procuram desenvolver um estilo de vida. Para esses grupos, como as novas classes médias, a nova classe trabalhadora e a nova classe rica ou alta, são muito importantes as revistas, jornais, livros e programas de rádio e televisão associados à cultura de consumo, que enfatizam o aperfeiçoamento, desenvolvimento e transformação pessoais, como administrar propriedades, relacionamentos e ambições, como construir um estilo de vida realizador. É aqui que, mais freqüentemente, encontramos a consciência de si do autodidata, preocupado em transmitir sinais adequados e legítimos por meio de suas atividades de consumo. Esse pode ser particularmente o caso do grupo que Bourdieu (1984) designa como "os novos intermediários culturais", que atuam na mídia, *design*, moda, publicidade e em outras ocupações "paraintelectuais" de informação, cujas atividades profissionais envolvem o desempenho de serviços e a produção, comercialização e divulgação de bens simbólicos. Nas condições de uma oferta cada vez maior de bens simbólicos (Touraine, 1985), cresce a demanda por

especialistas e intermediários culturais capazes de vasculhar diversas tradições e culturas para produzir novos bens simbólicos e, além disso, fornecer as interpretações necessárias sobre seu uso. Seus *habitus*, disposições e preferências de estilo de vida são tais que eles acabam por se identificar com os artistas e intelectuais; todavia, nas condições da desmonopolização dos redutos de mercadorias artísticas e intelectuais, eles têm os interesses aparentemente contraditórios de sustentar o prestígio e o capital cultural desses redutos e, ao mesmo tempo, popularizá-los e torná-los acessíveis a públicos maiores.

Aparentemente, os problemas de inflação produzidos por uma oferta excessiva e uma circulação veloz de bens simbólicos e mercadorias de consumo trazem o risco de ameaçar a legibilidade dos bens usados como sinais de *status* social. No contexto da erosão das fronteiras da sociedade-Estado, como parte de um processo da globalização dos mercados e da cultura, pode ser mais difícil estabilizar os bens marcadores adequados. Isso colocaria em risco a lógica cultural de diferenças, segundo a qual o gosto por bens culturais e de consumo e as atividades associadas a estilos de vida seriam estruturados por oposições (ver o quadro no qual eles são mapeados em Bourdieu, 1984:128-9). Essa ameaça de desordem no campo ou no sistema existiria mesmo que se aceitasse a premissa derivada do estruturalismo de que a própria cultura está submetida a uma lógica diferencial de oposições. Assim, o esforço de detectar e estabelecer essas oposições estruturadas, que capacitam os grupos a usar bens simbólicos para estabelecer diferenças, funcionaria melhor em sociedades relativamente estáveis, fechadas e integradas, onde as possibilidades de fuga e a desordem potencial proveniente da leitura dos bens mediante códigos inadequados são restritas. Há ainda a questão referente à existência de conjuntos relativamente estáveis de disposições e princípios classificatórios — isto é, os *habitus* —, que são socialmente identificáveis e funcionam para estabelecer as fronteiras entre grupos. Os exemplos de desordem cultural, a enxurrada avassaladora de signos e imagens que Baudrillard (1983a) argumenta estar nos empurrando para além do social, são geralmente retirados da mídia, sendo a televisão, os vídeos de rock e a MTV citados como exemplos de pastiche, mistura eclética de códigos, justaposições bizarras e significantes desconexos, ilegíveis e sem sentido.

Por outro lado, se "descermos" às práticas cotidianas das pessoas reais, envolvidas em teias de interdependências e balanças de poder com outras pessoas, podemos argumentar que persiste a necessidade de coletar pistas e informações sobre o poder potencial, *status* e prestígio social do outro, mediante a leitura do comportamento da outra pessoa. Os estilos e marcas diferentes de roupas e produtos da moda, conquanto estejam sujeitos a mudança, imitação e cópia, constituem um conjunto de pistas usado no ato de classificar os outros. Como nos

lembra Bourdieu (1984) com seu conceito de capital cultural, os sinais das disposições e esquemas classificatórios que revelam as origens e a trajetória de vida de uma pessoa manifestam-se também na forma do corpo, altura, peso, postura, andar, conduta, tom de voz, estilo de falar, senso de desembaraço ou desconforto em relação ao próprio corpo, etc. Assim, a cultura é corporificada, e isso não é apenas uma questão de quais roupas são usadas, mas também de como são usadas. Os manuais de boas maneiras, bom gosto e etiqueta, desde Erasmo de Rotterdam até *"U" and Non "U"*, de Nancy Mitford[4], apenas incutem a necessidade de naturalizar as disposições e maneiras, de estar completamente à vontade com elas, como se fossem uma segunda natureza, deixando claro também que isso supõe a capacidade de identificar os impostores. Nesse sentido, o novato, o autodidata, inevitavelmente revelará o peso de sua competência cultural incompleta e adquirida com esforço. Assim, os novos-ricos, que podem adotar estratégias de consumo conspícuo, são identificáveis e postos em seu lugar no espaço social. Suas práticas culturais sempre correm o risco de serem depreciadas como vulgares e de mau gosto pela classe alta dominante, a aristocracia e os "ricos em capital cultural".

É preciso levar em conta, portanto, as pressões que ameaçam produzir uma oferta excessiva de bens culturais e de consumo e associar isso a processos mais gerais de desclassificação cultural (Di Maggio, 1987). É preciso considerar também as pressões que poderiam contribuir para a deformação do *habitus*, o *locus* do gosto e das escolhas classificatórias. É possível que estejam emergindo diferentes modos de identidade e de formação e deformação de *habitus*, que talvez ofusquem a importância do gosto e da escolha de estilos de vida — se não por toda a estrutura social, pelo menos em alguns setores, como, por exemplo, os jovens e certas frações da classe média. Temos de considerar ainda que a fermentação e a desordem culturais, tão decantadas e muitas vezes rotuladas de pós-modernismo, talvez não constituam uma desordem genuína, decorrente de uma total ausência de controles, mas simplesmente assinalem um princípio integrador embutido mais profundamente. Assim, podem existir "regras de desordem" cujo funcionamento permita controlar mais facilmente as oscilações entre a ordem e a desordem, a consciência de *status* e o jogo da fantasia e do desejo, o controle e o descontrole emocionais, o cálculo instrumental e o hedonismo — que anteriormente representavam uma ameaça ao imperativo de manter uma estrutura de identidade consistente e de recusar as transgressões.

c) consumindo sonhos, imagens e prazeres

Como assinala Raymond Williams (1976:68), um dos primeiros usos do termo 'consumir' significava "destruir, gastar, desperdiçar, esgotar". Nesse sentido, o consumo, como desperdício, excesso e esgotamento, representa uma presença paradoxal no âmbito da ênfase produtivista das sociedades capitalistas e socialistas estatais, a qual precisaria ser controlada e canalizada de alguma maneira. A noção de valor econômico associada à escassez e a promessa de que a disciplina e o sacrifício, necessários à acumulação dentro do processo de produção, resultariam na eventual superação da escassez, na medida em que sejam atendidas as necessidades e prazeres do consumo, têm constituído uma imagem cultural poderosa e uma força de motivação importante nas sociedades capitalistas e socialistas. Ao mesmo tempo, nas classes médias, especialmente entre os especialistas econômicos tradicionais, verificamos a persistência da noção de trabalho árduo e disciplinado, a "conduta ascética voltada para o mundo interior", celebrada pelo individualismo de "auto-ajuda" do século XIX e pelo thatcherismo do século XX. Desse ponto de vista, o consumo é um auxiliar do trabalho e conserva muitas das orientações deslocadas da produção. Ele é apresentado como ordeiro, respeitável e conservador — valores pequeno-burgueses antigos ou tradicionais, que se encontram em tensão com as novas noções pequeno-burguesas do lazer como um jogo criativo, da exploração emocional "narcísica" e da construção de relacionamentos (ver a discussão de Bell (1976) sobre o paradoxo das modernas sociedades de consumo: ser "um puritano de dia e um *playboy* de noite"). Essa fração da nova classe média, os especialistas e intermediários culturais aos quais já nos referimos (que ainda incluem aqueles que vieram da contracultura e sobreviveram a partir da década de 60 e os que tomaram elementos desse imaginário cultural em diferentes contextos) constituem um grupo perturbador em relação às antigas virtudes pequeno-burguesas e à missão cultural do thatcherismo. Isso é devido a sua capacidade de ampliar e questionar as noções vigentes de consumo, pondo em circulação imagens do consumo com sugestões de prazeres e desejos alternativos, do consumo enquanto excesso, desperdício e desordem.[5] Isso ocorre numa sociedade na qual, conforme enfatizamos, grande parte da produção é voltada para o consumo, lazer e serviços e na qual se verifica uma relevância crescente da produção de bens simbólicos, imagens e informação. Assim, é mais difícil aproveitar os esforços criativos desse grupo de especialistas e intermediários culturais em expansão para a produção de uma mensagem parti-

cularmente estreita em favor da ordem cultural e das virtudes pequeno-burguesas tradicionais.

Dessa perspectiva, deveríamos atentar para a persistência, os deslocamentos e a transformação da noção de cultura como desperdício, esbanjamento e excesso. De acordo com a noção de economia geral de Bataille (1988; Millot, 1988: 681ss), a produção econômica não deveria ser associada à escassez, mas ao "excesso". Com efeito, a destruição torna-se o objetivo da produção, e o problema-chave passa a ser o que fazer com *la part maudite* (a parte maldita), o excesso de energia traduzido num excesso de produtos e mercadorias, um processo de crescimento que alcança seus limites na entropia e na anomia. Para controlar efetivamente o crescimento e administrar o excedente, a única solução é destruir ou esbanjar o excesso na forma de jogos, religião, arte, guerras, morte. Isso se faz por meio de troca de presentes, *potlatches*[6], torneios de consumo, carnavais e consumo conspícuo. De acordo com Bataille, as sociedades capitalistas tentam canalizar *la part maudite* para o crescimento econômico pleno, de modo a produzir o crescimento infinito. Não obstante, é possível argumentar que em alguns níveis se verificam perdas e fugas persistentes e que, conforme os termos do argumento mencionado, o capitalismo também produz (somos tentados a seguir a retórica pós-modernista e dizer "superproduz") imagens e locais de consumo que endossam os prazeres do excesso. Essas imagens e locais promovem ainda um embaçamento da fronteira entre arte e vida cotidiana. Assim, é preciso investigar: (1) a persistência, na cultura de consumo, de elementos da tradição carnavalesca pré-industrial; (2) a transformação e o deslocamento do carnavalesco em imagens da mídia, *design*, publicidade, vídeos de *rock*, cinema; (3) a persistência e a transformação de elementos carnavalescos em certos locais de consumo: *resorts*[7], estádios esportivos, parques temáticos[8], lojas de departamentos e *shopping centers*; (4) seu deslocamento e incorporação no consumo conspícuo, pelo Estado ou pelas grandes empresas privadas, na forma de espetáculos de "prestígio" para o grande público e/ou para os setores privilegiados da alta-administração pública e privada.

Em contraposição às teorias do final do século XIX inspiradas nas noções de racionalização, mercantilização e modernização da cultura, que manifestavam um *Kulturpessimismus* nostálgico, é importante enfatizar a tradição de transgressão e protesto, o carnavalesco e excessos liminares da cultura popular (Easton et alii, 1988). A tradição popular dos carnavais, feiras e festivais proporcionava inversões e transgressões simbólicas da cultura "civilizada" oficial e estimulava a agitação, as emoções descontroladas e os prazeres físicos grotescos, diretos e vulgares da comida farta, da bebida embriagante e da promiscuidade sexual (Bakhtin, 1968; Stallybrass e White, 1986). Esses eram espaços "liminares", onde

o mundo era posto de cabeça para baixo, os tabus e as fantasias eram permitidos, sonhos impossíveis poderiam se realizar. A liminaridade, de acordo com Victor Turner (1969; ver também Martin, 1981, cap. 3), assinala a ênfase dessas fases delimitadas de transição ou de iniciação na "antiestrutura" e *communitas*, na produção de um sentido de comunidade imediata, fusão emocional e unidade extática. Aparentemente, esses redutos liminares de desordem ordenada não foram completamente integrados pelo Estado, nem pelas incipientes indústrias da cultura de consumo, nem pelos "processos civilizadores" na Grã-Bretanha nos séculos XVIII e XIX.

Tomemos o exemplo das feiras: por muito tempo as feiras desempenharam um duplo papel como mercados locais e espaços de diversão. Não eram apenas lugares de troca de mercadorias; incluíam a exposição de mercadorias exóticas e desconhecidas, provenientes de várias partes do mundo, numa atmosfera festiva (ver Stalybrass e White, 1986 e também a discussão no capítulo 5). Da mesma forma que a experiência da cidade, as feiras proporcionavam um imaginário espetacular, justaposições bizarras, confusões de fronteiras e um mergulho numa *melée* de sons estranhos, gestos, imagens, pessoas, animais e coisas. Para essas pessoas, especialmente nas classes médias, que estavam desenvolvendo os controles corporais e emocionais relacionados com os processos civilizadores (Elias, 1978b; 1982), esses lugares de desordem cultural, como as feiras, a cidade, o cortiço e a praia, tornam-se fontes de fascínio, desejo e nostalgia (Mercer, 1983; Shields, 1990). De uma forma deslocada, isso se tornou um tema central na arte, na literatura e no entretenimento popular, como o *music hall* (Bailey, 1986a). É possível argumentar ainda que as lojas de departamentos (Chaney, 1983; R.H. Williams, 1982), instituições que acabaram por dominar o espaço do mercado urbano, somadas às novas exposições nacionais e internacionais (Bennett, 1988), que se desenvolveram na segunda metade do século XIX, e a outros lugares do século XX, como os parques temáticos (Urry, 1988), proporcionaram espaços de desordem ordenada que reelaboraram elementos da tradição carnavalesca em suas exposições, imagens e simulações de locações exóticas e espetáculos prodigiosos.

Para Walter Benjamin (1982b), as novas lojas de departamentos e galerias, que surgiram em Paris e posteriormente em outras grandes cidades a partir da metade do século XIX, eram efetivamente "mundos de sonho". A imensa fantasmagoria das mercadorias em exposição, constantemente renovada em virtude do impulso capitalista e modernista para a novidade, foi a fonte de imagens oníricas que evocavam associações e ilusões parcialmente esquecidas — Benjamin designou-as como "alegorias". Nesse caso, o termo é utilizado não para assinalar a unidade ou coerência de uma mensagem de código duplo que está oculta — como nas alegorias tradicionais, tais como *Pilgrim's Progress*[9] —, mas para mostrar

como se dissolve um significado estável e hierarquicamente ordenado; a alegoria aponta apenas para os fragmentos caleidoscópicos que resistem a qualquer noção coerente sobre o que ela representa (ver Wolin, 1982; Spencer, 1985). Nesse mundo estetizado das mercadorias, as lojas de departamentos, galerias, bondes, trens, ruas, a trama de edifícios e as mercadorias em exposição, além das pessoas que perambulam por esses espaços, evocam sonhos parcialmente esquecidos à medida que a curiosidade e memória do passante é alimentada pela paisagem em constante mutação, onde os objetos aparecem divorciados de seu contexto e submetidos a associações misteriosas, que são lidas na superfície das coisas. A vida cotidiana das grandes cidades torna-se estetizada. Os novos processos industriais proporcionaram à arte a oportunidade de se deslocar para a indústria, verificando-se uma expansão das ocupações ligadas à publicidade, *marketing*, *design* industrial e mostruário comercial, de modo a produzir a nova paisagem urbana estetizada (Buck-Morss, 1983). A expansão dos meios de comunicação de massa no século XX, com a proliferação de imagens fotográficas, intensificou as tendências de que fala Benjamin. Na verdade, o impacto inconfessado da teoria de Benjamin pode ser detectado em algumas das teorizações do pós-modernismo, como as de Baudrillard (1983a) e Jameson (1984a, 1984b). Essas teorias enfatizam a ausência de mediações[10], as intensidades, a sobrecarga sensorial, a desorientação, a *melée* ou liquefação de signos e imagens, a mistura de códigos, os significantes desconexos ou flutuantes da cultura de consumo pós-moderna "sem profundidade", na qual a arte e a realidade trocaram de lugar numa "alucinação estética do real". Evidentemente, não se pode afirmar que essas qualidades são exclusivas do pós-modernismo; sua genealogia é mais antiga, sugerindo continuidades entre o moderno e o pós-moderno que abarcam até o pré-moderno (ver os capítulos 4 e 5).

Há nos escritos de Benjamin um forte veio populista, que é muitas vezes constrastado com o propalado elitismo de Horkheimer e Adorno. Benjamin enfatizou o momento utópico, ou positivo, da produção de mercadorias para consumo em massa, que permitiu à criatividade se libertar da prisão da arte e migrar para a multiplicidade de objetos cotidianos produzidos em massa (fica evidente aqui a influência do surrealismo no arcabouço teórico de Benjamin). Essa celebração do potencial estético da cultura de massa e das percepções estéticas das pessoas que perambulam através dos espaços urbanos das grandes cidades foi incorporada por comentadores que enfatizam o potencial lúdico e transgressor do pós-modernismo (Hebdige, 1988; Chambers, 1986;1987). Nesse contexto, as percepções de Benjamin e Baudrillard são aceitas para assinalar o papel revigorado da cultura nas cidades ocidentais contemporâneas, cada vez mais centros não somente do consumo cotidiano, mas também de uma extensa série de mercadorias e experiências

simbólicas produzidas pelas indústrias culturais (das artes, do entretenimento, do turismo, do patrimônio histórico). Nessas "cidades pós-modernas" (Harvey, 1988), admite-se que as pessoas se dedicam a um complexo jogo de signos que repercute a proliferação de signos no ambiente edificado e na trama urbana. Os *flâneurs* urbanos contemporâneos celebram e jogam com a artificialidade, a aleatoriedade e a superficialidade da fantástica *mélange* de ficções e valores estranhos que podem ser descobertos nas modas e nas culturas populares urbanas (Chambers, 1987; Calefato, 1988). Argumenta-se ainda que isso representa um movimento para além do individualismo, com uma ênfase mais vigorosa na afetividade e empatia, um novo "paradigma estético", no qual massas de pessoas se agregariam temporariamente em "tribos pós-modernas" fluidas (Maffesoli, 1988a).

Embora nesses escritos exista uma ênfase vigorosa na sobrecarga sensorial, na imersão estética, nas percepções oníricas dos sujeitos descentrados, por meio das quais as pessoas obtêm acesso a um leque amplo de sensações e experiências emocionais, é importante frisar que isso não representa o eclipse dos controles. É preciso disciplina e controle para passear através das mercadorias em exposição, olhar e não agarrar, movimentar-se casualmente sem interromper o fluxo, contemplar com entusiasmo moderado e ar *blasé*, observar os outros sem ser visto, tolerar a proximidade dos corpos sem se sentir ameaçado. É preciso também a capacidade de administrar as oscilações entre o envolvimento intenso e o distanciamento estético. Em suma, para se movimentar através dos espaços urbanos ou vivenciar os espetáculos dos parques temáticos e museus, é preciso um "descontrole controlado das emoções" (Wouters, 1986). As imagens podem evocar prazeres, perturbações, carnavalização e desordem, mas é necessário ter autocontrole para vivenciá-las; a vigilância furtiva das câmeras de controle remoto e dos guardas de segurança está à espreita daqueles incapazes de se controlar.

Essas tendências para a estetização da vida cotidiana relacionam-se com a distinção entre alta-cultura e cultura de massa. Um movimento duplo sugere a derrocada de algumas das fronteiras entre arte e vida cotidiana, bem como a erosão da condição especial da arte como uma mercadoria protegida. Em primeiro lugar, verifica-se a migração da arte para o *design* industrial, a publicidade e as indústrias associadas à produção de símbolos e imagens que já mencionamos. Em segundo lugar, tem-se verificado a dinâmica vanguardista no âmbito das artes que, nas formas do dadaísmo e do surrealismo na década de 20 (Bürger, 1984) e do pós-modernismo na década de 60, procurou demonstrar que qualquer objeto de uso cotidiano poderia ser estetizado (ver a discussão nos capítulos 3 e 4). A *Pop Art* e o pós-modernismo da década de 60 culminaram no foco nas mercadorias cotidianas enquanto arte (as latas de sopa Campbell, de Warhol), uma repro-

dução irônica da cultura de consumo nela mesma, e numa atitude antiacadêmica e antimuseu, por meio da *performance* e a arte no corpo (*body art*). A expansão do mercado de arte e o aumento do número de artistas profissionais e das ocupações acessórias à arte, especialmente nos centros metropolitanos, somados ao uso da arte como veículo de relações públicas pelas grandes empresas privadas e pelo Estado, resultaram em transformações significativas no papel do artista (ver Zukin, 1982a).

Tem-se argumentado que não cabe mais falar em uma vanguarda artística, no sentido de um grupo de artistas que rejeita tanto a cultura popular como o estilo de vida da classe média (Crane, 1987). Embora o estilo de vida do artista possa conservar ainda uma atmosfera romântica atraente para os que se dedicam à *gentrification* de áreas urbanas centrais e para os membros da classe média em geral, que atualmente valorizam mais o papel da cultura na construção de estilos de vida (Zukin, 1988b), muitos artistas renunciaram a seus compromissos com a alta-cultura e a vanguardismo e adotaram uma atitude cada vez mais aberta à cultura de consumo e demostram agora uma vontade de negociar com outros intermediários culturais, produtores de imagens, platéias e públicos. Assim, com os processos paralelos de expansão do papel da arte na cultura de consumo e de deformação do reduto artístico, com sua estrutura de prestígio e seu estilo de vida distintivos, ocorreu um embaçamento de *genres* e tendências para a desconstrução das hierarquias simbólicas. Isso determina uma atitude pluralista perante a variabilidade de gostos, um processo de desclassificação cultural que corroeu a base das distinções entre alta-cultura e cultura de massa. É nesse contexto que chegamos não apenas ao ceticismo em relação à eficácia da publicidade, cuja capacidade de convencer as pessoas a comprar novos produtos — ou de doutriná-las — é questionada (Schudson, 1986), mas a uma celebração de seu *pedigree* estético. Assim, o *design* e a publicidade não foram apenas confundidos com arte, mas celebrados como arte e convertidos em peças de museu. Como observa Stephen Bayley (1979:10), "o *design* industrial é a arte do século XX" (citado em Forty, 1986:7).

A atração do estilo de vida boêmio-romântico, apresentando o artista como um rebelde expressivo e um herói estilizado, foi um tema particularmente forte na cultura popular e no *rock*, na Grã Bretanha, no período pós-guerra. Frith e Horne (1987) documentaram essa particular injeção de arte na cultura popular que também ajudou a destruir a distinção entre alta-cultura e cultura popular. Pode-se acrescentar que isso favoreceu o processo de um descontrole controlado das emoções que mencionamos, apresentando o *jazz*, o *blues*, o *rock* e a música negra como formas de expressão emocional direta, consideradas mais agradáveis, envolventes e autênticas pelas platéias predominantemente jovens; e perigosamente

ameaçadoras, descontroladas, "música do diabo" pelas platéias adultas e mais velhas, acostumadas aos padrões de comportamento público mais comedidos e formais e à repressão das emoções (Stratton, 1989). No entanto, apesar da popularidade dos estilos de vida artísticos e das várias transformações neodandistas ao fazer da vida uma obra de arte, existe também um sentimento de que esse projeto implica um grau de integração e unidade de propósitos que está se tornando progressivamente obsoleto, em que pese a natureza coercitiva de alguns símbolos desses estilos de vida. Há menos interesse em construir um estilo coerente do que em expandir a série de estilos conhecidos e jogar com eles. O termo "estilo" sugere coerência e ordenação hierárquica de elementos, alguma forma interior e expressividade (Schapiro, 1961). Os comentadores do século XX argumentam muitas vezes que falta à nossa época um estilo distintivo. Simmel (1978), por exemplo, refere-se à época "sem estilo" e Malraux (1967) observou que nossa cultura é "um museu sem paredes" (ver Roberts, 1988), percepções que se intensificam no pós-modernismo, com sua ênfase no pastiche, no "retrô", na derrocada das hierarquias simbólicas e na reprodução das culturas.

É possível elaborar um argumento semelhante em relação ao termo "estilo de vida", no sentido de que a tendência no âmbito da cultura de consumo é para a apresentação de estilos de vida que não mais exigem coerência interna. Assim, os novos intermediários culturais, uma facção em expansão dentro da nova classe média, embora predispostos favoravelmente ao estilo de vida dos artistas e especialistas culturais, não procuram promover um estilo de vida singular, mas sim alimentar e expandir a série de estilos disponíveis aos públicos e consumidores (ver a discussão do capítulo 6).

d) conclusão

Stuart Ewen, em seu livro *All consuming images* (1988), discute um anúncio publicitário de Nieman-Marcus, uma grande loja de moda norte-americana, que aparentemente estabelece uma unidade de contrários. O anúncio justapõe duas fotografias da mesma mulher. A primeira apresenta uma imagem de mulher de classe alta, vestida em *haute-couture* parisiense; o texto embaixo da imagem afirma que 'atitude' é "ter disposição para com as pessoas", "vestir a coisa certa na hora certa", "tamanho correto", "uma moda", "vestir-se para agradar alguém",

"avaliação", "passear pela avenida". A segunda fotografia é de uma mãe de família semita, vestida com mantilha e cafetã palestinos. O texto, com letras no estilo de grafite, afirma que 'latitude' é "libertar-se das imposições estreitas", "mudar a composição de uma roupa quando der na cabeça", "tudo o que é confortável", "um estado de espírito", "vestir-se para agradar a si próprio", "evolução", "amar a vida das ruas". Na cultura contemporânea, as mulheres e os homens não são solicitados a escolher, mas a incorporar ambas as opções. Para considerar sua roupa e seus bens de consumo como "símbolos de *status* de classe" (Goffman, 1951), é preciso que o usuário adote condutas e procedimentos adequados a fim de promover a classificação visível do mundo social em categorias de pessoas. Nesse sentido, na cultura de consumo ainda persistem economias de prestígio, com bens escassos que demandam investimentos consideráveis de tempo, dinheiro e saber para serem obtidos e manuseados adequadamente. Esses bens podem ser interpretados e usados para classificar o *status* de seu portador. Ao mesmo tempo, a cultura de consumo usa imagens, signos e bens simbólicos evocativos de sonhos, desejos e fantasias que sugerem autenticidade romântica e realização emocional em dar prazer a si mesmo, de maneira narcísica, e não aos outros. A cultura de consumo contemporânea parece estar ampliando o leque de contextos e situações em que esse comportamento é considerado adequado e aceitável. Não é, pois, uma questão de escolher entre essas duas opções apresentadas como alternativas; na verdade, são "ambas". A cultura de consumo da atualidade não representa nem um lapso do controle, nem a instituição de controles mais rígidos; mas, antes, a corroboração dos controles por uma estrutura gerativa subjacente flexível, capaz de lidar ao mesmo tempo com o controle formal e o descontrole, bem como facilitar uma troca de marchas confortável entre ambos.

Notas

1. Essa abordagem tem uma longa história na sociologia alemã e revela uma aversão pela *Gesellschaft* racionalizada e uma nostalgia pela *Gemeinschaft* (ver Liebersohn, 1988; B. S. Turner, 1987; Stauth e Turner, 1988). Ela vem sendo conservada também na teoria crítica até a obra de Habermas (1984,1987), com sua distinção entre "sistema" e "mundo da vida", na qual a mercantilização e os imperativos de racionalização instrumental do sistema técnico-econômico-administrativo ameaçam as ações comunicativas não-coercitivas do mundo da vida e empobrecem a esfera cultural.

2. Nem toda a Escola de Frankfurt acompanhou esse ponto de vista. Lowenthal (1961) frisa o potencial democrático do mercado de livros no século XVIII. Swingewood (1977) desenvolveu esse argumento numa forte crítica à teoria da cultura de massa.

3. No original: *a paperchase effect*. A imagem designa um jogo (*paperchase*) praticado ao ar livre com dois grupos de jogadores, no qual o primeiro grupo segue um determinado percurso, espalhando pelo caminho pequenos pedaços de papel que servirão de marcas ao segundo grupo, cujo objetivo é perseguir e capturar o primeiro antes que atinja um ponto designado. (N. do T.)

4. Trata-se de um livro sobre as diferenças de classe na Inglaterra, escrito num tom relativamente satírico, que foi tomado como um guia de etiqueta. *"U"* e *Non "U"* designam respectivamente *Upper class* e *Non Upper class*, distinguindo a atitude que é "de classe alta" e a que não o é (N. do T.)

5. Isso é perceptível em livros com títulos como *Objetcs of desire* (Forty, 1986), *Channels of desire* (Ewen e Ewen, 1982), *Consuming passions* (Williamson, 1986), *Dream worlds* (R.H. Williams, 1982). Campbell (1987) também trata extensivamente da gênese histórica do desejo por bens de consumo. Para uma crítica dos fundamentos psicológicos de sua abordagem, em oposição aos sociológicos, ver a discussão no capítulo 8, a seguir. Deveríamos acrescentar que a recente irrupção do interesse pela sociologia das emoções (ver Denzin, 1984; Hochschild, 1983; Elias, 1987d; Wouters, 1989) sugere que estamos finalmente caminhando em direção a um arcabouço sociológico para a compreensão das emoções.

6. O termo *potlatch* designa originalmente um festival cerimonial entre povos indígenas norte-americanos do litoral do Pacífico Norte, especialmente os kwakiutl, em que são oferecidos presentes aos convidados e uma grande quantidade de bens é destruída pelos anfitriões, numa demonstração de riqueza e poder que os convidados mais tarde tentarão superar. (N. do T.)

7. Locais que oferecem diversos recursos e instalações de recreio e lazer para estadias de férias, como por exemplo, certos grandes hotéis em estâncias turísticas. (N. do T.)

8. No original: *theme parks*. Trata-se de grandes parques de diversões concebidos em torno de um tema principal, como, por exemplo, os que compõem a Disneyworld ou a Disneylândia. (N. do T.)

9. Alegoria do pregador inglês John Bunyan (1628-1688). (N. do T.)

10. No original: *immediacies*. (N. do T.)

3
Para uma sociologia da cultura pós-moderna

a) o pós-modernismo na sociologia

Em *Social theory and modern Sociology*, Anthony Giddens propõe "nove teses sobre o futuro da sociologia". A primeira dessas teses sugere que "a sociologia descartará progressivamente o resíduo do pensamento social do século XIX e do começo do século XX" (1987a:26). Giddens desenvolve o argumento, atualmente em moda, de que a sociologia está e permanecerá ligada ao "projeto da modernidade". Sua intenção é afastar o reducionismo economicista, que considera um legado muito difundido do pensamento do século XIX, para focalizar três outros grandes parâmetros da modernidade: o desenvolvimento do poder administrativo, o desenvolvimento do poder militar e a guerra. Por fim, ele afirma:

> "Existe a dimensão cultural da modernidade — algo evidentemente bastante complexo por sua própria natureza. Sob certos aspectos, a análise dessa dimensão há muito constitui uma preocupação da sociologia. Os sociólogos entenderam a emergência de sua própria disciplina contra o pano de fundo da ascensão do 'racionalismo' e do 'desencantamento do mundo', associados à secularização. Uma vez mais, porém, seria provavelmente verdadeiro afirmar que a cultura da modernidade foi compreendida principalmente como um

reflexo do capitalismo ou do industrialismo. Mesmo a famosa tentativa de Max Weber, de reivindicar um papel independente para as 'idéias', concentrou-se mais nas condições que inicialmente deram origem ao capitalismo do que na proposta de um papel ampliado para uma cultura moderna, específica e autônoma. As controvérsias atuais em torno do que muitos rotularam como 'pós-modernidade' talvez devessem ser vistas antes como as primeiras iniciativas reais da ambiciosa tarefa de mapear o universo cultural resultante da desintegração completa e cabal do mundo tradicional. No mínimo, elas certamente exprimem o forte sentimento de que os modelos preestabelecidos de análise cultural eram radicalmente insatisfatórios." (Giddens, 1987a: 28-9)

Embora existam muitos aspectos interessantes nessa citação, destacarei aqui apenas duas observações sucintas. Em primeiro lugar, Giddens ressalta o potencial da pós-modernidade — ou talvez fosse o caso de dizer "pós-modernismo" — como um modelo superior para o mapeamento da cultura contemporânea. Infelizmente, esse ponto não é desenvolvido e na única referência anterior de Giddens ao pós-modernismo, num comentário sobre Habermas (1981a) intitulado "Modernismo e pós-modernismo", ele, que eu saiba, não menciona o pós-modernismo no texto (Giddens, 1981a). Talvez seja possível relacionar a ênfase atribuída por Giddens ao potencial da análise cultural pós-moderna com a sua preferência por uma "estratégia média", que procura ir além da dualidade objetivismo/relativismo mediante o desenvolvimento de uma "ontologia de potenciais", como parte de sua teoria da estruturação (ver Cohen, 1986, 1987). Em segundo lugar, a citação é uma de suas raras referências diretas à cultura como uma dimensão substantiva da modernidade ou da sociedade. Em seu ensaio "Structuralism, Post-structuralism and the production of culture" (1987b), fica claro que Giddens está finalmente se voltando para o desenvolvimento de uma teoria da produção cultural capaz de corroborar sua discussão sobre a cultura da modernidade e da pós-modernidade.

Em termos mais genéricos, não se pode deixar de notar que a conferência sobre Estrutura Social e Cultura, em Bremen, em 1988, confrontando representantes de grupos de Teoria Sociológica de diversas nações européias, representou apenas mais um sintoma da elevação geral da cultura ao centro das teorizações no âmbito da sociologia, nos anos recentes. Poderíamos assinalar ainda a inclusão de um grande simpósio sobre cultura, com cinco sessões, no Congresso da International Sociological Association, em Nova Délhi, em 1986, e a recente formação de uma Seção de Cultura pela American Sociological Association, cujas primeiras reuniões aconteceram em 1987. Donaldson Langer (1984:9) sugeriu que a ascensão recente do interesse por questões culturais mais amplas e a percepção da sociologia da cultura como um campo legítimo de pesquisa representam uma grande reviravolta na sociologia. Até meados da década de 70, o

interesse sociológico pela cultura e pelas artes era muitas vezes considerado excêntrico, diletante e, na melhor das hipóteses, marginal. Nessa tradição, eram relativamente demarcadas as fronteiras disciplinares entre, de um lado, os sociólogos que manifestavam algum interesse pelas artes e, de outro, os críticos literários e historiadores da arte, que viam a sociologia como algo irrelevante para a compreensão do domínio sagrado da cultura. Um sintoma da ruptura das barreiras entre os campos foi o surgimento, nos países de língua inglesa, a partir da década de 70, de uma série de publicações abertas às discussões sobre teoria da cultura e destinados a públicos de várias disciplinas. Algumas dessas publicações dedicavam-se exclusivamente à cultura. Podemos lembrar aqui: *Working Papers in Cultural Studies*; *Ideology and Consciousness*; *Oxford Literary Review*; *Block*; *Semiotext(e)*; *Tabloid*; *Substance*; *New German Critique*; *Diacritics*; *Theory and Society*; *Humanities in Society*; *Telos*; *Thesis Eleven*; *Praxis International*; *Canadian Journal of Political and Societal Theory*; *Philosophy and Social Criticism*; *Media, Culture and Society*; *Politics, Culture and Society*; *Social Text*; *Theory, Culture and Society*; *Representations*; *Discourse*; *Cultural Anthropology*; *Critique of Anthropology*; *Culture and History*; *New Formations*; *Cultural Studies* e *Textual Practice*. O aumento do interesse por feminismo, marxismo, estruturalismo, pós-estruturalismo, semiologia, teoria crítica e psicanálise também contribuiu para dar destaque às questões culturais. Além disso, é provável que agora os interessados em teorizações da cultura — relação entre cultura e sociedade, questões de ideologia, linguagem, conhecimento, discurso, subjetividade e agência, que se entrelaçaram com as explicações das mudanças nas artes e na esfera cultural — sejam obrigados a examinar cuidadosamente uma quantidade considerável de publicações de fora da sociologia, não apenas voltadas a estudos culturais e às artes, mas também à política, história, geografia, arquitetura, filosofia e planejamento. (Para uma breve discussão dessas mudanças em relação à teoria social francesa, ver Featherstone, 1986.)

É preciso documentar e explicar com cuidado essas mudanças, tanto em termos da dinâmica dos campos intelectuais e acadêmicos como de sua capacidade de reagir às mudanças socioculturais e tematizá-las. Elas não deveriam ser consideradas apenas no nível de uma alteração de paradigma ou como a vitória de um conjunto superior de metodologias, que é o modo como costumam ser apresentadas aos públicos acadêmicos, da parte dos quais é compreensível certo grau de perplexidade diante da assombrosa quantidade de teóricos culturais disponíveis. Os teóricos da sociologia, que até recentemente dispunham de certa noção sobre um conjunto definido de questões e debates centrais — que, na sua forma mais ambiciosa, poderiam pretender proporcionar à sociologia fundamentos para assentar os demais objetos das ciências sociais —, são agora obrigados a recuar

desde que a desconstrução, o pós-estruturalismo e o pós-modernismo entraram na agenda, ou ameaçaram até tornar obsoletas as agendas existentes. Autores como Foucault, Lyotard, Deleuze, Derrida e Baudrillard foram todos discutidos em trabalhos recentes do Grupo de Teoria da Associação Sociológica Britânica, que agora examina tópicos com ênfase cultural de caráter mais abrangente, tais como "Modernidade e Pós-modernidade" e "O Corpo", além de estabelecer vínculos mais estreitos com outros grupos europeus de Teoria Sociológica para acelerar o intercâmbio de informações.

É possível que, para muitos sociólogos, os termos "pós-modernismo" e "pós-modernidade" tenham entrado em cena pela primeira vez no início da década de 80, com o "debate" entre Habermas e Foucault. Evidentemente, ambos os termos têm uma história bem mais antiga. Em seu primeiro uso, por Federico de Onis, em 1934, o termo "pós-modernismo" foi descrito como uma reação de menor importância ao modernismo; o termo "pós-modernidade" foi cunhado por Toynbee, em 1947, para designar um novo ciclo na civilização ocidental (ver Hassan, 1985). O uso artístico do termo "pós-modernismo" prevaleceu sobre o sentido referente a uma época a partir de sua popularização na década de 60, quando foi empregado nos Estados Unidos por jovens artistas como Rauschenberg, Cage, Burroughs, Barthelme e por críticos como Fielder, Hassan e Sontag, para designarem um movimento para além do alto-modernismo "esgotado", considerado institucionalizado na academia e nos museus. Na década de 70, o termo passou a ser largamente usado na arquitetura, na música e nas artes visuais e cênicas; sofreu em seguida uma rápida sucessão de mutações, ao ser exportado para a França, no final da década de 70, e ser adotado por críticos como Kristeva e Lyotard. Em seguida, foi exportado de volta aos Estados Unidos, principalmente sob a forma do desconstrutivismo pós-estruturalista de Derrida. Foi exportado também para a Alemanha, no final da década de 70, e incorporado por Habermas no contexto de uma discussão da modernidade como um projeto inacabado, em seu ensaio apresentado por ocasião da entrega do Prêmio Adorno (Habermas, 1981a), no qual ele chamou Foucault e Derrida de "jovens conservadores" (ver Huyssen, 1984). Os debates entre Habermas e Foucault e entre Lyotard e Habermas, formulados como uma disputa entre teoria crítica *versus* pós-modernidade, em grande parte foram travados por terceiros (ver Bernstein, 1985; Hoy, 1986). Nesse debate existem muitos aspectos relevantes, dentre os quais gostaria de salientar dois. Em primeiro lugar, a insatisfação de Habermas (1981a) com Foucault e Derrida (e, por associação, com Deleuze e Lyotard) voltava-se contra o fato de esses autores endossarem uma subjetividade ilimitada e descentrada, que se satisfazia em experimentar intensidades expressivas efetivamente derivadas da vanguarda pós-modernista, que procurara abolir as fronteiras entre arte e vida

cotidiana e, em decorrência, privilegiara as experiências e atitudes estéticas em detrimento da moralidade e das formas comunicativas da verdade. Habermas, a partir de ensaios mais antigos, como "Técnica e Ciência enquanto 'Ideologia'" (1971), procurou teorizar e descobrir meios de reverter a invasão da racionalidade instrumental e estratégica nas estruturas comunicativas do "mundo da vida" sociocultural. Dessa perspectiva, ser obrigado a enfrentar uma nova ameaça ao potencial comunicativo do "mundo da vida" sociocultural, proveniente da esfera estética, representava uma complicação adicional indesejável. Em segundo lugar, era de se esperar que a própria tentativa de Habermas (1985:203) de aproveitar o potencial crítico da experiência estética para realçar as verdades comunicativas tivesse apenas um sucesso limitado, tendo em vista a dificuldade do traslado entre duas modalidades culturais diferentes.

O aumento do interesse por pós-estruturalismo, desconstrução e pós-modernismo, ao lado da obra de Habermas (1984) sobre a trajetória e o inter-relacionamento dos diferentes setores da modernidade cultural, ciência, moralidade e arte, precisa, portanto, ser entendido em diversos planos no contexto de uma emergência mais geral de interesse por questões culturais mais amplas. Tais questões se referem tanto aos fundamentos metateóricos das formas de conhecimento como ao tipo de complexo cultural que poderia proporcionar a melhor versão da vida boa, significativa ou satisfatória. O pós-modernismo efetivamente trouxe as questões estéticas para o centro da teoria sociológica: oferece modelos e justificativas de caráter estético para a leitura e a crítica dos textos (o prazer do texto, a intertextualidade, os textos de autor), bem como modelos estéticos para a vida (a estetização expressiva da vida, a arte como o bem da vida).

Essa narrativa supersimplificada pode, portanto, nos ajudar a assinalar o recente aumento do interesse por cultura no âmbito da sociologia, do qual um manifestação recente é o reconhecimento por parte de Giddens (1987a) de que a cultura constitui a quarta dimensão da modernidade, bem como sua sugestão de que o pós-modernismo pode oferecer um modo superior de análise para mapear o universo cultural moderno. Antes, porém, de termos condições para desembrulhar o arsenal pós-moderno e tentar avaliar seu aparato conceitual e anticonceitual — a ênfase na descontinuidade, textos de autor, paradoxos, ironias, sua reflexividade lúdica, a celebração da diferença e a crítica das universalizações e totalizações, inclusive o fim das metanarrativas e o fim da história — devemos retornar brevemente a Giddens. Sua sexta tese sobre o futuro da sociologia afirma que "os sociólogos voltarão a desenvolver um interesse por processos de transformação social em longo prazo e em larga escala" (Giddens, 1987a:41). Essa afirmativa parece ser diametralmente oposta à suposição de que os modos pós-modernos de análise são superiores. Ela se opõe também — e Giddens está consciente disso —

à primeira de suas teses, que defende a necessidade de romper os laços com a tradição do pensamento do século XIX. Giddens argumenta que é preciso focalizar processos em longo prazo para apreender as mudanças sociais em larga escala que vêm se acelerando no século XX.

Nos anos recentes, a sociologia dos processos em larga escala e em longo prazo experimentou um renascimento. Podemos citar os trabalhos de Wallerstein (1974, 1980), de Habermas (1984), do próprio Giddens (1985) e, mais recentemente, de Mann (1986) e de Hall (1985). No entanto, o maior expoente que imediatamente acorre à lembrança é Norbert Elias, com sua teoria dos processos civilizadores (Elias, 1978b, 1982), a sociogênese da sociologia (Elias, 1984a) e a mudança na relação de poder entre os sexos (Elias, 1987a). Elias (1971) argumentou que o sociólogo deveria ir além da concepção comum de história adotada na Sociologia e na História, que tende a admitir que as mudanças sociais não são estruturadas. Em lugar de ver a história como uma peregrinação incessante de grupos que vão e vêm, cujos saberes parecem ser igualmente válidos, "temos de investigar (...) a estrutura das mudanças em longo prazo nos agrupamentos intergeracionais de produtores e transmissores humanos de (...) conhecimento" (Elias, 1972:125). Devemos estar conscientes da existência de instâncias de conhecimento produzidas por grupos especialistas que adquirem impulso próprio e da probabilidade de aquisição, por grupos especialistas na produção de conhecimento, de uma autonomia limitada e relativa em relação a outros grupos interdependentes (Elias, 1971: 250). Assim, de acordo com Elias, podemos evitar o atoleiro do relativismo absoluto, com suas igualdades forçadas e suas polaridades exageradas, que ocorre quando nos recusamos a ver a dinâmica do conhecimento. Em vez disso, podemos examinar os desenvolvimentos de fundos específicos de conhecimento que determinam a autonomia relativa em contraposição à ênfase em rupturas e descontinuidades presente, por exemplo, nas teorias do conhecimento de Kuhn e Bachelard (Elias, 1972).[1]

A discussão sobre processos em longo prazo levanta, assim, a questão de se, em vez de advogarmos uma sociologia pós-moderna, não deveríamos ter como objetivo desenvolver uma sociologia do pós-modernismo. Se a meta é compreender o pós-modernismo, seria o caso de renunciar às metodologias sociológicas convencionais para usar modelos pós-modernos de análise, produzindo assim uma explicação pós-moderna do pós-modernismo? Com efeito, isso assinalaria a dissolução da sociologia e uma nova sociologia pós-moderna ou anti-sociologia. Examinemos, de maneira especulativa, o que poderia resultar disso. Uma explicação pós-moderna do pós-modernismo resistiria à investigação dos processos de desenvolvimento do conhecimento e da inter-relação entre os especialistas na produção simbólica e outros grupos, para oferecer uma interpretação parasitária

— parasita de um parasita — que usaria estratégias pós-modernas para explorar as unidades e diferenças internas do pós-modernismo, seus paradoxos, ironias, incoerências, intertextualidades e qualidades multifrênicas. Uma alternativa seria adotar a estratégia de contrabandear uma metanarrativa coerente, que relatasse uma versão da queda, para anunciar o fim das metanarrativas (Hutcheon (1987) e outros acusaram Lyotard de usar essa estratégia). Outra possibilidade ainda seria partir do princípio de que certos desenvolvimentos ou processos em longo prazo culminaram numa ruptura definitiva do processo histórico, produzindo assim uma nova configuração pós-social: a cultura pós-moderna. Visto que, de acordo com essa perspectiva, já estamos no âmbito de uma cultura pós-moderna, qualquer tentativa de teorizar o pós-modernismo usando as velhas técnicas e metodologias estaria fatalmente destinada ao fracasso. É desse tipo a explicação do mundo simulacional pós-moderno desenvolvida por Baudrillard (1983a, 1983b), com sua ênfase na sobrecarga cultural causada por uma superprodução de informações transmitidas pela mídia, que resulta na implosão do significado e num mundo simulacional, um hiperespaço no qual vivemos além da normatividade e da classificação, numa alucinação estética da realidade. Dentre os acadêmicos que escreveram sobre o pós-modernismo, Baudrillard é certamente um dos mais radicais ao levar a lógica pós-moderna às últimas conseqüências, deleitando-se com os tropos lingüísticos pós-modernos e as imagens de uma pós-sociedade — o fim do social — fora do alcance da explicação sociológica convencional (para uma explicação norte-americana da "cultura excrementícia" pós-moderna bastante apoiada em Baudrillard, ver Kroker e Cook, 1987). Para Baudrillard, qualquer tentativa de discutir as massas viscosas em termos de normatividade ou da análise de classes, à maneira de Bourdieu, está condenada ao fracasso, por ser uma forma de análise pertencente à etapa anterior do sistema, agora ultrapassado.

Outra implicação de uma sociologia pós-moderna seria enfatizar não apenas o fim do social, mas também o fim da história. A interpretação do pós-modernismo apresentada por Vattimo (1985) enfatiza que o pós-moderno não deve ser concebido apenas como a manifestação de uma ruptura histórica que indica um movimento para além da modernidade. O pós-modernismo envolve as noções de uma época pós-metafísica e pós-moderna, com a rejeição da idéia modernista de desenvolvimento histórico ou de um ponto de vista unificador que pudesse ser imposto à história. Na verdade, o fim da história sempre esteve dado: somente agora podemos reconhecê-lo e aceitá-lo. A crítica e a rejeição pós-modernistas das metanarrativas da modernidade (ciência, religião, filosofia, humanismo, socialismo, feminismo, etc.), todas elas voltadas à imposição de algum sentido de coerência e irrefutabilidade à história, afastam-nos das universalizações para nos conduzir à particularidade do conhecimento local. Essa reviravolta é defendida no

plano teórico com argumentos apoiados nas obras de Nietzsche, Heidegger e Derrida; no entanto, é possível que essa alegada reviravolta teórica tenha entrado em evidência num momento específico do tempo e, em decorrência, deveria estar relacionada simbioticamente com o que é visto como uma "desistorização"[2] da experiência em curso no âmbito da cultura de consumo contemporânea, que também corrói as universalizações e o sentido de narratividade ordenada da vida cotidiana por meio de sua acentuação de um presente multifacetado e em constante mutação.

Assim, as questões que enfrentamos na tentativa de compreender sociologicamente a cultura pós-moderna giram em torno de entender como se dá o relacionamento destes dois aspectos: a produção e circulação das teorias pós-modernas (muitas delas imbuídas de um sentido de fim da história, ainda que não trágico) e a produção e circulação mais ampla das experiências culturais pós-modernas cotidianas. Para tanto, não precisamos estar contra ou a favor do pós-modernismo; antes, temos de tentar explicar sociologicamente como o pós-modernismo é possível e como brotou o interesse pela frouxa família de noções a ele associada. Isso apesar da óbvia acusação, da parte dos defensores do pós-modernismo, de que tal empreendimento está destinado ao fracasso e representa um compromisso anacrônico com a metateoria modernista. Procuramos, em suma, compreender e frisar a necessidade de explicar os dois aspectos — o teórico e o cotidiano — do proclamado movimento em direção ao pós-moderno, nos quais o "pós-modernismo", teorizado e expresso em práticas artísticas e intelectuais, pode ser visto como indicador ou precursor de uma "cultura pós-moderna" mais ampla, um conjunto mais abrangente de mudanças na produção, consumo e circulação de bens e práticas culturais. É possível até que essas tendências assumam proporções que marquem época e assinalem, em conseqüência, um passo em direção à "pós-modernidade".

Se rejeitarmos a noção de uma sociologia pós-moderna em favor de uma explicação sociológica do pós-modernismo, considerando-o como parte de um processo em longo prazo e em larga escala, deparamos com uma tarefa assustadora que ultrapassa os limites deste capítulo. Tudo o que este capítulo procura fazer é esboçar o perfil que uma abordagem desse tipo poderia adotar. "Em primeiro lugar" queremos contestar algumas das conseqüências de adotarmos as pretensões do pós-modernismo (ainda que muitas vezes implícitas) de ser uma metodologia superior e de ter detectado uma ruptura significativa no processo histórico que nos põe no limiar de uma cultura pós-moderna e de uma eventual época ou antiépoca de pós-modernidade. "Em segundo lugar", nossa intenção é sugerir tentativamente que o pós-modernismo deveria ser compreendido em termos de processos em curso no âmbito da dinâmica das relações intergrupais.[3] Mais espe-

cificamente, é preciso perguntar quem são os produtores e os transmissores dos bens simbólicos pós-modernos. É preciso examinar as práticas concretas do pós-modernismo para descobrir a dinâmica e os processos ativos em vários campos — arte, arquitetura, música, literatura — e entre os intelectuais e acadêmicos, assim como examinar de que forma surgem as condições que intensificam a circulação e o intercâmbio entre produtores e disseminadores nesses campos. Podemos pensar, a esse respeito, nas estratégias dos marginalizados contra os dominantes, nos processos de monopolização e usurpação, nos efeitos da inflação, etc. Essas próprias transformações deveriam ser relacionadas com os processos em longo prazo que resultaram numa alta geral do número de especialistas na produção, disseminação e reprodução simbólicas e modificaram seu relacionamento com outros grupos na sociedade, elevando tanto sua valorização geral pela sociedade quanto sua própria capacidade de defender e demonstrar sua eficácia social. Isso não significa argumentar que o surgimento, o crescimento numérico e o maior poder potencial desses grupos no interior da classe média — e do que mais recentemente foi chamado de "a nova classe média" — sejam equivalentes a algo como a ascensão de uma nova classe, baseada no capital cultural, capaz de desafiar a velha classe burguesa e seu poder baseado no capital econômico, supostamente cada vez mais obsoleto. Os intelectuais e especialistas na produção simbólica estão longe de se tornar o tipo de nova classe hegemônica apregoado por Gouldner (1979). Apesar disso, não devemos subestimar as mudanças ocorridas nas interdependências e no equilíbro entre os especialistas econômicos e os especialistas simbólicos. O surgimento e a expansão de setores da nova classe média ou do que se chamou de "classe de serviços" (Lash e Urry, 1987) criam não apenas especialistas na produção e disseminação simbólica, como também um público potencial mais sensível e sintonizado com a variedade de bens e experiências simbólicos e culturais rotulados como pós-modernos.

Mais especificamente em relação ao surgimento do pós-modernismo nas artes, na década de 60, e em certos campos acadêmicos e intelectuais, na década de 70, deveríamos focalizar nossa atenção no surgimento de uma coorte geracional particularmente grande — a "geração dos anos 60" — que ingressou no ensino superior em maior número do que qualquer outra antes e desenvolveu orientações, gostos e disposições que se conservaram durante sua trajetória na vida adulta. É possível argumentar também que os artistas e intelectuais detectam, cristalizam e disseminam definições específicas de uma consciência geracional em vários públicos e mercados. Nesse sentido, as sensibilidades da "geração dos anos 60", que eles articularam, sub-representam as orientações mais estáveis e tradicionais dos membros ligados aos ambientes ou expectativas do mundo dos negócios, da indústria ou da ciência, enfatizando a estetização da vida, o descon-

trole emocional e a informalização. Observou-se muitas vezes que há continuidade entre a "geração dos anos 60" e todo um leque de movimentos contraculturais que retrocedem até os românticos (Abrams e McCulloch, 1975; Martin, 1981; Weiss, 1986; Sayre e Löwy, 1984).

O que interessa ressaltar é que esse projeto de estetização da vida, com sua celebração do artista como herói e da estilização da vida numa obra de arte — tanto a expressividade do projeto do artista como seu estilo de vida —, encontrou ressonância em um público mais amplo do que os círculos intelectuais e artísticos, mediante a expansão de determinados grupos ocupacionais especializados em bens simbólicos, que atuaram simultaneamente como produtores/disseminadores e consumidores/públicos de bens culturais. A expansão dos "novos intermediários culturais", conforme os denominou Bourdieu (1984), envolveu a ampliação do leque de bens culturais legítimos e a ruptura de algumas das antigas hierarquias simbólicas. Os novos formadores de gosto, constantemente à procura de novos bens e experiências culturais, dedicam-se ainda à produção de pedagogias e guias populares de vida e de estilo de vida. Eles estimulam uma inflação de bens culturais, recorrem constantemente às tendências artísticas e intelectuais para buscar inspiração e, ao trabalharem paralelamente a essas tendências, contribuem para criar novas condições de produção artística e intelectual. Os novos intermediários culturais podem ser encontrados nas ocupações ligadas à cultura de consumo orientada para o mercado — mídia, publicidade, *design*, moda — e em ocupações subsidiadas pelo Estado e pela iniciativa privada, voltadas para o aconselhamento, educação e terapia. Assim, para compreender a receptividade aos bens e práticas pós-modernos, é preciso investigar os processos no interior da sociedade que deram maior proeminência aos especialistas na produção simbólica e, especificamente às relações em mutação entre artistas, intelectuais, acadêmicos e intermediários culturais, bem como suas interdependências mutáveis numa configuração mais ampla, que inclui empresários, políticos e administradores. Evidentemente, ainda prossegue a disputa entre o que se chamou de "a nova pequena burguesia" (Bourdieu, 1984) e a antiga pequena burguesia, exemplificada na Grã-Bretanha com os ataques desferidos pelo thatcherismo contra os artistas e intelectuais em nome dos valores vitorianos. Ainda assim, é interessante observar a elasticidade dos especialistas na produção e na disseminação simbólica e sua capacidade de adotar novas táticas em situações adversas. Talvez devêssemos ver esse processo através da metáfora da balança, sugerida por Elias, que nas décadas de 60 e 70 pende em favor dos centros de produção simbólica e na década de 80 oscila na direção de um predomínio maior dos centros de produção econômica (Wouters, 1987). A noção de uma disputa entre especialistas econômicos e simbólicos não nos deve impedir de perceber suas interdependências básicas e as formas como o excedente de capital financeiro na década de 80 pode ser usado para financiar a arquitetura pós-moderna ou inflar os mercados de arte, ou ainda as formas como algumas grandes cidades ocidentais estimulam especialistas simbólicos a ocuparem áreas urbanas em processo de recuperação (por exemplo, o SoHo, de Nova York, conforme a descrição de Zukin, 1982a, 1982b), para acelerar sua *gentrification* e uma elevação geral no prestígio e no capital simbólico da cidade. Podem existir, assim, locais específicos onde esteja ocorrendo o que foi designado como processo de "pós-modernização" (Cooke, 1988).

b) o desenvolvimento do pós-modernismo nos campos cultural e intelectual

Caso examinemos mais detalhadamente algumas dessas mudanças, seria proveitoso começar focalizando o lugar ocupado pelo pós-modernismo no interior de campos artísticos, intelectuais e acadêmicos específicos. Em primeiro lugar, não existe ainda uma concepção unificada do pós-modernismo identificável nos campos da arquitetura, literatura, música, arte, fotografia, artes cênicas, filosofia e crítica. Jameson (1984c:62), por exemplo, faz uma distinção entre o pós-modernismo pró-modernista de Lyotard e o pós-modernismo antimodernista de Jencks. Recordando a primeira vez que usou o conceito em seu livro *The language of postmodern architecture*, Jencks (1984:6) conta-nos que:

> "Quando escrevi o livro, em 1975 e 1976, a palavra e o conceito de 'pós-modernismo' só tinham sido usados com certa freqüência na crítica literária. O mais perturbador, conforme percebi depois, é que foram usados com o sentido de 'ultramoderno', com referência aos romances radicais de William Burroughs e a uma filosofia do niilismo e da anticonvenção. Embora estivesse consciente desses escritos de Ihab Hassan e outros, usei o termo para designar o oposto de tudo isso: o fim do radicalismo de vanguarda, o retorno parcial à tradição e o papel central da comunicação com o público — e a arquitetura é 'a' arte pública."

No campo da crítica literária, o termo "pós-modernismo" fora usado alguns anos antes por Spanos, que possivelmente ignorava seu uso anterior por outros

críticos literários, como Hassan, na década de 60. Spanos (1987:2), como Jencks, recordou seu primeiro uso do termo ao organizar a publicação *boundary 2*:

> "No outono de 1970 (...) convenci meu colega, o romancista Robert Kroetsch, de que a época ou, como prefiro dizer agora, a ocasião exigia o lançamento de *boundary 2*, a 'revista de literatura pós-moderna' de que falávamos em nossa correspondência. (...) Ao colocarmos em *boundary 2* o subtítulo 'revista de literatura pós-moderna', estávamos, como se vê, introduzindo um termo que se tornou fundamental no discurso crítico da história da literatura norte-americana contemporânea. Na época, porém, eu não tinha a menor segurança sobre o que pretendíamos com a expressão *pós-moderna*. O que me instigou a usá-la foi um forte sentimento de que o modernismo literário, especialmente enquanto discurso crítico, tinha chegado ao fim, e que o espaço diferencial aberto pela fronteira que ele havia transposto nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras décadas do século XX tinha sido isolado por uma nova fronteira e totalmente colonizado."

O que os dois exemplos parecem sugerir é uma preocupação com as questões de seus próprios campos específicos e a cunhagem de um termo que desejavam usar para detectar, indicar, estabelecer e legitimar uma ruptura, bem como promover um novo modo de análise distanciado do dominante, sobretudo do modernismo dominante em seu campo: daí o *pós-modernismo*. A partir de meados da década de 70 houve maior circulação de informações entre comentadores, artistas e acadêmicos, que se debruçaram sobre o termo e procuraram explorar seus significados, o que aumentou a possibilidade de um alcance de significado mais amplamente aceito para o pós-modernismo.

A arte de "nomear" é uma estratégia importante para os grupos envolvidos em disputas com outros. O uso de um termo novo, como pós-modernismo, pelos marginalizados ou novatos no campo pode ocorrer quando são restritas suas oportunidades de ascensão nas estruturas hierárquicas legítimas existentes. Essas táticas de vanguarda visam a criar um espaço à frente dos dominantes, capaz de provocar finalmente uma reclassificação do campo que redesigne os dominantes como aqueles que ficaram fora de moda.

É tentador considerar o pós-modernismo como uma estratégia de vanguarda, que surge inicialmente no campo artístico, e situá-lo no interior de uma longa história de movimentos de vanguarda, que remonta não apenas às décadas iniciadas em 1850 e 1870 em Paris, mas também aos movimentos futurista, dadaísta e surrealista e à vanguarda de esquerda na Rússia e na Alemanha, na década de 20. O problema com essa abordagem é que ela tende a focalizar as semelhanças nas estratégias dos marginalizados, a irrupção periódica de antagonismo e conflito no

seio da incômoda interdependência que envolve os especialistas na produção simbólica e os especialistas econômicos, ou ainda a construção de um ciclo "eterno" de ativismo, antagonismo, militarismo e luta, pelo qual supostamente todos esses movimentos devem passar (Poggioli, 1973). Essa abordagem deixa de distinguir suficientemente as condições "gerais" para o surgimento das vanguardas a partir da década iniciada em 1850 nos centros metropolitanos, com seu acesso à publicidade e às comunicações, e a necessidade de um público de profissionais e de classe ociosa e as condições "específicas" de movimentos particulares (Tagg, 1985-1986). No caso do pós-modernismo, pensamos na necessidade de examinar as relações específicas entre os artistas, críticos, intelectuais, empresários e instituições de arte ocorridas em Nova York na década de 60, quando surgiu a arte pós-moderna. É preciso fazer isso, mesmo considerando que talvez as pessoas que se dedicam à produção e à designação de textos/objetos ou antitextos/antiobjetos pós-modernos resistam a todas as tentativas de inferir semelhanças entre seu modo de agir e o das vanguardas anteriores; na verdade, é possível que as circunstâncias específicas tornem improvável a coesão dessas pessoas num movimento de vanguarda, apesar dos esforços dos críticos, empresários e agentes das instituições de arte no sentido de promover uma ruptura nítida e uma nova vanguarda.

Na verdade, uma das características da arte pós-moderna da década de 60 foi o ataque à arte institucionalizada: contra os museus e galerias, as hierarquias críticas acadêmicas de gosto e a consagração das obras de arte como objetos de exposição claramente demarcados. Esse ataque à arte autônoma e institucionalizada não era em si nenhuma novidade: como demonstra Peter Bürger (1984), já acontecera com a vanguarda histórica da década de 20 e sua rejeição ao esteticismo. Nesse contexto, é interessante observar que na década de 60 houve um renascimento do interesse pelos movimentos dadaísta e surrealista e, em especial, pela obra de Marcel Duchamp (Huyssen, 1984). Argumentou-se ainda que o pós-modernismo ocorreu pela primeira vez com a vanguarda histórica da década de 20, que efetivamente praticou o pós-modernismo *avant la lettre* (Lash e Urry, 1987). Na década de 60, tivemos tentativas semelhantes e talvez mais radicais de abolir as fronteiras entre arte e vida cotidiana, de resistir à transformação da arte em objeto-mercadoria de museu. Lembramos aqui os *happenings* e a arte na paisagem (*landscape art*) idealizados por Christo, o artista búlgaro-americano, cujos "eventos" incluíram embrulhar uma parte do litoral australiano e pendurar uma imensa cortina num vale do Colorado. No entanto, mesmo essa tentativa de antiarte, de negar o objeto de arte permanente, enfatizando uma experiência transitória impossível de ser convertida em objeto e mercadoria, não demorou a

encontrar seu caminho de volta às instituições, por meio de fotografias, filmes, livros e exposições da obra de Christo (Martin, 1981: 110).

Susan Sontag (1967), uma das principais críticas pós-modernas da década de 60, argumentou que o objeto de arte não deveria ser um texto, mas outro objeto sensorial no mundo. Essa nova sensibilidade favoreceu a música, a dança, a pintura, a escultura e a arquitetura, em detrimento do romance. Essa ênfase na sensação, na qualidade imediata e primária do figurado em oposição ao discursivo, levou à caracterização da estética pós-moderna como uma estética do corpo (Lash e Urry, 1987). Podemos dar dois exemplos sucintos para ilustrar essa observação. O primeiro é a arte no corpo (*body art*), de Oppenheim. Um vídeo intitulado *I'm failing* mostra Oppenheim tentando se afogar num tanque de água (talvez uma paródia do "Submarino Invertido", obra anterior de Salvador Dalí, em que o artista quase se afogou. Há uma descrição disso em sua autobiografia). Outro vídeo mostra pedras caindo em câmara lenta sobre o ventre de Oppenheim. O vídeo de sua apresentação multimídia, *Disturbational Art*, é interesante por mostrar Oppenheim comendo dez biscoitos em forma de homens e, em seguida, microscópicos *slides* coloridos dos excrementos contendo os homens de biscoito, projetados em galerias de arte (podendo ser confundidos com simples pintura abstrata), ao lado de um vídeo de projeção contínua mostrando todo o processo de ingestão e excreção (Wall, 1987). O segundo exemplo é a arte no corpo do australiano Stelarc, que usa instrumentos médicos para filmar o interior de seu próprio corpo — fluxo sangüíneo, músculos, batimentos cardíacos —, sua própria interioridade e "paisagem acústica" que mostram o corpo como algo repulsivo e fascinante ao mesmo tempo (Kroker e Kroker, 1987:vi).

É inegável a dificuldade de imaginar como a arte no corpo, os *happenings* ou a arte que explora a repetição e o acaso (na música, podemos pensar em *Sinking of the Titanic*, de Briers, que tenta imitar a música tocada debaixo d'água, com muitas possibilidades de execução, no intuito de obter uma receptividade semelhante a algumas obras de arte visuais; ou na música de Laurie Anderson, onde todos os instrumentos são fragmentos sintetizados da própria voz da artista, enquanto a letra é um encadeamento aleatório de expressões vocais recortadas) possam ser recuperados pelas hierarquias dominantes de gostos e sistemas estéticos. Nisso, naturalmente, consiste a questão: derrubar as velhas distinções entre alta-cultura e cultura de massa; desafiar a visão do artista como um criador autônomo e a definição artesanal da arte perpetuada pelo modernismo; e demonstrar que a arte está em toda a parte, não só no corpo, mas também na paisagem degradada da cultura de massa. Disso decorre o surgimento da *pop art* na década de 60 e sua caracterização como ruptura cultural associada ao surgimento da contracultura (ver Hebdige, 1983; Huyssen, 1981; Martin, 1981).

Existe uma percepção importante de que a autocompreensão que os artistas têm de seu projeto na produção de obras/antiobras de arte pós-moderna somente se articula mediante seu relacionamento com os críticos e intelectuais. Muitas vezes se observa que os críticos jamais desempenharam um papel tão poderoso como no caso do pós-modernismo e que "o pós-modernismo, de certo modo, se transformou num termo dos críticos, sem jamais ter-se tornado realmente um movimento artístico" (Bradbury, 1983:325). Embora o número de artistas-teóricos tenha aumentado a partir do final da década de 60 (ao lado de uma expansão geral das instituições de arte, da publicação de livros e revistas dedicados à teoria da arte e à crítica da cultura, bem como dos diversos públicos, que discutiremos adiante), não deveríamos negligenciar a forma como isso se relaciona com o processo de expansão, em longo prazo, do número total e do poder potencial dos especialistas na produção simbólica, a partir do século XVIII. Do século XVIII em diante, observamos o desenvolvimento da estética e da história da arte como disciplinas independentes, o incremento da literatura periódica, o surgimento da crítica como profissão independente e a expansão das academias, exposições e locais específicos de produção e disseminação artística — estúdios, galerias de arte, escolas de arte, universidades, museus, etc. (Burglin, 1985,1986). Se hoje em dia parece que o crítico e o filófoso intervêm de uma maneira mais ativa não apenas na articulação das práticas artísticas, mas também na promoção de determinadas teorias que o artista, em seguida, tenta articular, conviria enfatizar que essa situação não é nada excepcional. Os participantes do movimento dadaísta, que eclodiu no final da Primeira Guerra Mundial, como já mencionamos, estavam preocupados em dessacralizar toda a arte, frisar o absurdo do esteticismo da "arte pela arte" e desmantelar todos os códigos, inclusive o que viam como a cultura absurda da guerra. A propensão para a montagem e o ataque à unidade ilusória de cada texto, para lhe revelar a polissemia, mostram a influência da filosofia de Nietzsche — e é interessante notar que um dos fundadores do dadaísmo, Hugo Ball, escrevera anteriormente uma tese sobre Nietzsche (Kuenzli, 1987).

Na década de 70, nos Estados Unidos, é possível detectar um processo semelhante, com Derrida e a desconstrução substituindo Nietzsche na condição de pontos de referência centrais da teoria pós-moderna, disseminada mediante uma rede muito mais densa de textos secundários, publicações e comentários jornalísticos. Tomemos um exemplo no campo da fotografia, onde a teoria da desconstrução foi promovida por críticos de Nova York, como Douglas Crimp, com o argumento de que a fotografia não poderia mais pretender produzir a originalidade, pois as imagens fotográficas eram sempre repetições, ou o "já visto". Em decorrência, as fotografias deveriam simular e representar imagens comuns (Cindy Sherman), refotografar imagens inalteradas de fotógrafos reco-

nhecidos de alta-arte (Levine) ou refotografar imagens publicitárias (Andre, 1984).

Naturalmente, é possível argumentar que o pós-modernismo não representa tanto uma ruptura ou uma crise no processo social mais amplo, mas é o sintoma de uma crise mais específica no interior do campo dos próprios intelectuais. Com efeito, o pós-modernismo representa uma perda de confiança, da parte dos intelectuais, no potencial universal de seu projeto. Uma autodesvalorização da moeda dos bens intelectuais, que ocorre ao mesmo tempo, significa uma desvalorização social mais geral. Daí a ênfase na teoria pós-moderna, que Hassan detecta e categoriza como tendências para "indeterminações", o reconhecimento da abertura, pluralismo, casualidade, ecletismo, incoerência, paralogismo, intertextualidade, primazia do múltiplo sobre o uno; e "imanências", o reconhecimento da condição de nosso universo interior, nossa autoconstituição simbólica opaca, nosso aprisionamento numa disseminação e difusão de signos que desrealizam a história e as outras metanarrativas. Tem-se argumentado que o surgimento de uma filosofia antifilosófica e antifundacional, sob a bandeira do pós-modernismo, reflete uma perda de confiança da parte dos intelectuais ocidentais na superioridade de seu projeto, em sua autoridade e capacidade de estabelecer os padrões universais de verdade, moralidade e gosto em direção aos quais a humanidade deveria progredir. Bauman (1988) associa esse reconhecimento do multiculturalismo a uma mudança no papel social dos intelectuais, ligada ao fato de que o Estado contemporâneo não precisa de legitimação para reproduzir a estrutura de dominação. O *status* dos intelectuais é corroído ainda mais pela expansão maciça da produção de bens culturais, que já não podem controlar e sobre os quais nem sequer são consultados, enquanto os "proprietários de galerias de arte, editores, diretores de TV" e outros "capitalistas" ou "burocratas", os "agentes do mercado", corroem as coisas (Bauman, 1988:224). Mais adiante, falaremos com maior profundidade sobre a ascensão daqueles que prefiro descrever como "novos intermediários culturais", "novos intelectuais" ou "paraintelectuais" e as condições gerais de inflação na produção de bens simbólicos.

Se olharmos para o campo intelectual (tendo em mente que o termo "intelectual" não deixa de ser um conceito problemático, abrangendo uma diversidade de especialistas em produção simbólica cuja grande maioria tem atualmente uma base nas instituições acadêmicas), deparamo-nos com os paralelismos entre as práticas intelectuais e as artísticas. Como observa Bourdieu (1983b:4) "À semelhança do artista (...) o filósofo apresenta-se como um criador que não foi criado, que nada deve à instituição." O "centrismo intelectual" dos intelectuais impede-os de conceber sua prática enquanto prática e, embora o antifundacionalismo sobre o qual se debruçaram as teorias pós-modernas proporcione uma necessária

crítica do universalismo filosófico, verifica-se muitas vezes uma incapacidade de entender essa reviravolta, a não ser por meio de dicotomias que obscurecem as nuanças das diferenças entre universalismo e relativismo e desconsideram a possibilidade de que o surgimento desses mesmos conceitos precisa ser associado ao desenvolvimento do fundo de conhecimento humano. Considera-se, em decorrência, que a perda do universalismo levou necessariamente ao pluralismo e ao relativismo, nos quais os intelectuais ainda tendem a se considerar como "criadores não-criados" — se não agora como criadores de axiomas universais, então em termos de seletividade, com a ênfase no caráter aleatório e na relatividade de sua escolha dentre um hipotético leque finito de posições. A crítica ao universalismo (muitas vezes caricaturado como um espantalho no qual dificilmente alguém acreditaria) desconsidera a possibilidade de combinações e equilíbrios variados entre universalismo e pluralismo, absolutismo e relativismo, envolvimento e distanciamento. Às vezes há também uma importação disfarçada de universalismo, na suposição de que a roda da história tenha se fixado nesse conjunto específico de aporias, ou de que finalmente tivemos a extraordinária coragem de ver, através dos ilusórios esquemas de significação representacionais, a eterna condição humana de fiação de palavras, infinita, mas definitivamente desprovida de sentido e substância. Tudo o que podemos fazer é entrar no jogo da significação, e a arte se transforma no paradigma máximo do conhecimento (Kauffmann, 1986), seja nas ciências naturais, nas ciências sociais ou nas humanidades. Isso também pode ser usado como justificativa para os teóricos pós-modernos escreverem histórias "rarefeita" ou filosófica, para estabelecerem suas convicções, conforme Arac (1986) argumenta ser o caso de autores como Lyotard ou Rorty.

Realçar a aparente ingenuidade dos intelectuais de ontem, com seus esquemas universalistas, introduz o sentimento clandestino de nosso próprio progresso no conhecimento em relação a eles, o que nos permite castigá-los por sua falsa crença no progresso. Essa atitude ainda negligencia a diversidade no âmbito do campo intelectual e a relação do pós-modernismo com a subcorrente contracultural antifundacional substantiva, que vem florescendo na vida intelectual do Ocidente pelo menos desde os românticos. Essa tradição procurou desenvolver a relação entre as formas de teorização artísticas e intelectuais, bem como estabelecer o gosto estético como um critério de conhecimento e a estetização da vida como um guia para viver, tradição em que deveríamos incluir Nietzsche, reverenciado pelos teóricos pós-modernos, pós-estruturalistas e desconstrutivistas, como Derrida, Foucault, Deleuze e Baudrillard (ver Megill, 1985; Rajchman, 1985).

Entre os intelectuais que, elaborando a metáfora de Arac (1986), escrevem histórias "densas", apoiadas em material empírico, para examinar o surgimento do pós-modernismo — como exemplos, Arac cita Anderson, Bell e Jameson —,

verifica-se às vezes uma tendência para argumentar em favor da existência de uma cultura pós-moderna amplamente disseminada mediante a interpretação de evidências provenientes da experiência intelectual. Podemos lembrar aqui especificamente os trabalhos de Jameson (1984a, 1984b) e Berman (1982). Jameson (1984b), por exemplo, identifica como os dois fatores básicos do pós-modernismo (1) a transformação da realidade em imagens e (2) uma fragmentação esquizofrênica do tempo numa série de presentes perpétuos. O problema é que não apresenta evidência de como os homens e mulheres dedicados a suas práticas cotidianas chegam efetivamente a formular essas experiências. Precisamos incluir em nossa análise, portanto, o papel e as estratégias empresariais dos intelectuais, arquitetos, críticos e intermediários culturais, que têm interesse em promover o nome e em desenvolver uma pedagogia para o pós-modernismo, adequada à educação de públicos diversos. Além disso, apesar de toda a ênfase de alguns críticos pós-modernos na intertextualidade e nas múltiplas possibilidades de leitura dos textos, há outros que, em contraposição às hipotéticas fragmentação e diferença, pressupõem uma unidade de experiência anterior ao discurso, que corresponde ao processo global da lógica do capital ou da modernização e dá origem a uma série de expressões que podem ser identificadas pelos críticos como manifestações da unidade da experiência (Tagg, 1985, 1986). Esse sentido de totalidade resulta em totalizações como "era pós-moderna" e subtotalizações como "cultura pós-moderna" e "esfera cultural", que pressupõem uma cultura integrada e unificada, geralmente deduzida de algum imperativo ou processo do sistema diretor, como a "lógica do capital", ou a "lógica cultural" ou o "princípio axial" (por exemplo, Jameson, 1984a; Bell, 1976). As práticas concretas de grupos específicos, envolvidos em diversas disputas, balanças de poder e interdependências, são nitidamente evitadas à medida que se efetua um salto da experiência para o conceito integrador de "alto" nível, ou vice-versa.

Uma sociologia do pós-modernismo teria efetivamente de levar em conta os processos de competição, monopolização, desmonopolização e usurpação, as várias estratégias dos marginalizados e dos dominantes, que ocorrem entre diferentes grupos de especialistas na produção simbólica, nos quais o termo "pós-modernismo" se converte num trunfo na disputa entre grupos. Isso nos levaria a coletar evidências que nos possibilitassem responder às seguintes questões: quem está usando o termo "pós-modernismo"? Em que práticas específicas ele é usado? Quais os grupos que resistem a seu uso? Onde, especificamente, o termo é usado? Existem locais específicos de pós-modernismo? Uma parte da resposta a essas questões que sugerimos deveria provir do exame da emergência, desenvolvimento e utilização do termo nos campos intelectuais, acadêmicos e artísticos, bem como da natureza mutante dessas práticas, que leva a maiores intercâmbios entre os

campos. Porém, estamos conscientes também de que essas mudanças podem depender de outras mudanças em curso, que deram proeminência a um número cada vez maior de intermediários culturais. Assim, a desestabilização das hierarquias simbólicas vigentes talvez não ocorra simplesmente como uma reação às táticas vanguardistas e usurpadoras de artistas e intelectuais marginalizados, mas sim em termos de um crescimento simultâneo da demanda e da capacidade de oferecer bens simbólicos de diversos tipos (inclusive bens culturais de consumo, e não apenas bens artísticos ou intelectuais). A expansão dos novos intermediários culturais e dos novos públicos de bens simbólicos dentro das classes médias também precisa ser compreendida em termos das mudanças nas interdependências mais amplas entre os especialistas em negócios, economia e Estado e os especialistas em produção simbólica, as quais fazem parte de um processo em longo prazo de valorização crescente da arte. Um processo que provavelmente continuará, apesar do atual ciclo de retrocessos e da avaliação mais negativa dos especialistas simbólicos, à medida que a balança de poder volta a pender com mais força na direção dos especialistas econômicos. Podemos agora examinar algumas dessas mudanças.

c) os novos intermediários culturais e os centros de pós-modernismo

Muito já se escreveu na sociologia sobre a nova classe média. Na verdade, argumentou-se que o próprio nascimento da sociologia pode ser associado ao impulso hegemônico dessa classe, em sua tentativa de incrementar a valorização social do conhecimento intelectual, dos bens simbólicos e do capital cultural em contraposição ao capital econômico (Gouldner, 1979). Embora essa concepção às vezes negligencie as interdependências entre os especialistas econômicos e simbólicos e o importante sentido em que a autonomia crescente dos especialistas econômicos e seus teóricos levou-os a desenvolver a autonomia da ciência econômica, que se transformou efetivamente na primeira análise científica da sociedade (ver Elias, 1984a), ela chama a atenção para o desenvolvimento do poder potencial dos especialistas na produção e disseminação simbólicas dentro da classe média. Há longos debates em torno do surgimento e da composição da nova classe média, bem como dos problemas advindos da tentativa de explicar seu

papel no âmbito da teoria marxista de classes, polêmicas demasiado complexas para se examinarem aqui (ver Bruce-Briggs, 1979; Burris, 1986; Carter, 1985; Barbalet, 1986). Alguns podem contestar a terminologia, preferindo a referência à "nova pequena burguesia" (Bourdieu, 1984), "classe do saber" ou "nova classe", como fizeram Djilas, Galbraith e outros (Bruce-Briggs, 1979). Outros, mais recentemente (Lash e Urry, 1987), referiram-se à expansão da "classe de serviços" (empregadores, gerentes e profissionais), que aumentou em cerca de meio milhão de empregos na Grã-Bretanha, entre 1971 e 1981 e, em 1981, constituía 13,2% da força de trabalho em contraposição aos 11,0% de 1971 (ver Cooke, 1988).

Existe também uma polêmica considerável (que em grande parte consiste nas especulações agressivas dos jornalistas na mídia) em torno do aparecimento dos *yuppies* (*young urban professionals*, jovens profissionais urbanos), considerados um segmento de elite da geração *baby boom* nos Estados Unidos. Argumentou-se que esse segmento, em rápida expansão, pode ser incrementado pelos *yuppies* "psicográficos" que, embora não possam ser considerados *yuppies* de fato, manifestam atitudes semelhantes. Burnett e Bush (1986:27) afirmam que, embora 14% da geração *baby boom* (os nascidos entre 1946 e 1964) possam ser considerados *yuppies*, praticamente 50% da coorte *baby boom* são "*yuppies* psicográficos", representando aproximadamente 30 milhões de pessoas nos Estados Unidos. Embora ainda seja necessária uma boa dose de pesquisa sistemática sobre suas disposições e estilos de vida, para verificar até que ponto os *yuppies* seriam efetivamente os "consumidores perfeitos", egoístas, hedonistas, calculistas e narcisistas tal como foram designados (para uma introdução útil, ver Hammond, 1986), a própria formulação do conceito *yuppie* chama a atenção para a vasta coorte do pós-guerra, boa parte da qual teve uma infância de relativa prosperidade, atingiu níveis educacionais elevados, atravessou a adolescência e a juventude na década de 60 e, nas décadas de 70 e 80, ingressou maciçamente num mercado profissional cada vez mais competitivo. Possivelmente nessa coorte formou-se um conjunto distinto de gostos e esquemas classificatórios que venha a ter um efeito social crescente à medida que alguns deles cheguem à meia-idade e ocupem posições de poder em várias organizações.

Apesar de as definições da nova classe média freqüentemente incluírem gerentes, empregadores, cientistas e técnicos, o setor que gostaria de focalizar é o grupo dos "novos intermediários culturais" em expansão (Bourdieu, 1984). Essas pessoas dedicam-se à oferta dos bens e serviços simbólicos aos quais já nos referimos — profissionais de *marketing*, publicitários, relações públicas, produtores e apresentadores de programas de rádio e televisão, jornalistas, comentaristas de moda e profissionais ligados a atividades de caráter assistencial (assistentes sociais, conselheiros matrimoniais, terapeutas sexuais, especialistas em dietética,

play leaders, etc.). Se atentarmos para os hábitos, esquemas classificatórios e disposições desse grupo, deveríamos observar que Bourdieu (1984:370) designou-os como "novos intelectuais" que adotam uma atitude de aprendizes perante a vida. São pessoas fascinadas com a identidade, a apresentação, a aparência, o estilo de vida e a busca incessante de novas experiências (ver os capítulos 4 e 6). Na verdade, sua consciência do leque de experiências a que têm acesso, a ausência de uma sólida base comunitária ou local específica, somadas à consciência de si do autodidata, que sempre deseja ser mais do que é, levam à recusa a ser classificado, à disposição de resistir aos códigos dominantes e a uma concepção da vida como algo essencialmente aberto. Bourdieu (1984:371) observa que sua busca de distinção mediante o desenvolvimento de um estilo de vida, de uma vida estilizada e expressiva, "torna disponíveis a "quase" todos as atitudes distintivas, os jogos distintivos e outros sinais externos de riqueza interior antes reservados aos intelectuais". Eles promovem e transmitem o estilo de vida dos intelectuais a um público mais amplo e se aliam aos intelectuais para converter temas como esporte, moda, música popular e cultura popular em campos legítimos de análise intelectual. Esses intermediários culturais, que atuam entre a mídia e a vida intelectual e acadêmica, contribuem para facilitar a veiculação de programas intelectuais populares na mídia — como a série "Modernity and its Discontents", transmitida pelo Channel 4 britânico, e a série da BBC sobre arte moderna, "The Shock of the New" — que ajudaram a promover um nova linhagem de intelectuais-celebridades: aqueles que não têm aversão ao popular, que na verdade o incorporam. Eles efetivamente contribuem para derrubar algumas das velhas distinções e hierarquias simbólicas que giram em torno da polarização alta-cultura/cultura popular. Essa veneração generalizada pelos bens intelectuais e pelo estilo de vida artístico e intelectual contribui assim para criar um público — dentro da nova classe média e potencialmente além desta — para os novos bens e experiências simbólicos, para o modo de vida artístico e intelectual, que poderia ser receptivo a certas sensibilidades incorporadas ao pós-modernismo e por ele disseminadas.

Evidentemente, é possível remontar às origens dessas sensibilidades, que deveriam ser consideradas como parte de um processo em longo prazo no qual os especialistas na produção simbólica, a partir dos românticos, dedicaram-se a uma maior exploração emocional e à informalidade (que podem ser contrapostas às atitudes dos especialistas na produção econômica) que favorecem o afrouxamento das repressões para facilitar os objetivos artísticos e o modo de vida boêmio-artístico. É evidente que a década de 60 foi um período no qual o que ficou conhecido como "contracultura" desferiu um ataque às coerções emocionais e favoreceu o relaxamento dos padrões formais de vestuário, apresentação e comportamento.

Contrariando a percepção predominante na época, Wouters (1986), acompanhando a abordagem de Elias, argumentou que essas manifestações de informalidade não assinalam a ausência ou a ruptura dos controles; mas, na verdade, dependem de um grau maior de autocontrole. A capacidade de enfrentar emoções perigosas e dolorosas, previamente reprimidas, requer ao mesmo tempo um relaxamento e um nível superior de controle: um "controle descontrolado das emoções". Os cânones menos rígidos de comportamento e o relaxamento dos códigos, fatores associados ao processo de informalização, exigiram que os indivíduos demonstrassem maior respeito e consideração uns para com os outros, bem como a capacidade de se identificar com o ponto de vista do outro e apreciá-lo. Isso também favoreceu mudanças na estrutura das organizações, na direção da gerência por meio da negociação, em contraposição à gerência por meio do comando, e um grau maior de fluidez nas estruturas organizacionais hierárquicas e de flexibilidade no desempenho de papéis (de Swaan, 1981; Haferkamp, 1987). É possível argumentar que, embora o processo de informalização tenha se atenuado nas décadas de 70 e 80 (Wouters, 1986,1987), a "formalização da informalização" resultante não levou a uma completa erosão das "conquistas" da década de 60. É possível argumentar que setores da nova classe média, os intermediários culturais e as profissões de caráter assistencial (chamadas por Martin (1981) de "profissões expressivas") retêm as disposições e sensibilidades necessárias que os fazem mais abertos à exploração emocional, à experiência estética e à estetização da vida. De fato, para se produzir e apreciar a estetização do corpo, caracterizada como um elemento da arte pós-moderna, é preciso descontrole emocional. Da mesma forma, as teorias pós-modernas que detectam ou promovem as intensidades esquizofrênicas ou multifrênicas, ou uma "volta" a um estado pré-edipiano decodificado de experimentação de intensidades físicas, também exigem maior descontrole emocional. É possível argumentar também que o estilo de gerência por meio da negociação penetrou nas instituições acadêmicas, com os grupos marginalizados exigindo e incorporando procedimentos e estilos mais informais de apresentação das obras de arte e deles próprios. (Nesse contexto, Pollock (1985, 1986) menciona uma interessante discussão dos desafios praticados por uma nova geração de mulheres estudantes de escolas de arte contra os cânones de gosto estético e as formas de exposição de obras defendidos por seus professores, predominantemente homens).

A sensibilidade crescente à estética, estilo, estilo de vida, estilização da vida e exploração emocional, entre a nova classe média, desenvolveu-se paralelamente ao aumento do número de pessoas que trabalham como artistas e em ocupações artísticas intermediárias, bem como a uma elevação social mais generalizada no grau de respeitabilidade exigido por essas ocupações. Com efeito, tem-se verificado uma "diminuição de contrastes" em relação à boêmia e à marginalização do artista, tornando a diferença mais inteligível e aceitável. Em certos centros, a elevação do número de ocupações relacionadas com a arte foi dramática. Zukin (1982a, 1982b), em seu estudo sobre a área do SoHo de Nova York, observa que na década de 60 as estimativas sobre o número de artistas que trabalhavam em Nova York variavam de 1.000 a 35.000, enquanto os dados censitários relativos ao início da década de 70 apontavam cerca de 100.000. O aumento do número de empregos foi, em parte, resultado de uma crescente subvenção estatal às artes (ver DiMaggio e Useem, 1978) e da mudança de atitude de alguns líderes empresariais em relação às artes. De 1965 em diante, nos Estados Unidos, também aumentou rapidamente o número de empregos na área das artes nas instituições culturais e educacionais mantidas pelo Estado. Um dos efeitos desse fato foi a diminuição da distância entre as ocupações artísticas e as outras, possibilitando o desenvolvimento de carreiras relativamente seguras nas artes — o que, em decorrência, tornou a "visão artística" mais próxima da classe média comum. Zukin (1982a:436) escreve que "longe de 'chocar a burguesia', a arte tornou-se a concepção estética da burguesia". Essa ênfase deu origem a uma geração de profissionais, em lugar dos visionários e inovadores. A arte ficou menos elitista e mais "profissionalizada" e "democratizada". Como parte desse processo, a região do SoHo, na baixa Manhattan, em Nova York, uma área decadente no centro da cidade, sofreu uma *gentrification* e atraiu membros das novas classes médias e altas, que ali desenvolveram um centro de consumo cultural: "a Disneylândia dos estetas", conforme comentou uma revista (apud Jackson, 1985). Processos paralelos ocorreram em outras grandes cidades ocidentais, mediante uma combinação entre a subvenção estatal das artes, decorrente das estratégias de políticos locais e nacionais, e a adoção de novas estratégias de investimento de capital, por parte de empresários e financistas. Nesses centros de arte verifica-se uma interdependência cada vez maior entre as configurações de artistas, intelectuais, diversos intermediários culturais e diversos públicos e platéias. Embora os representantes da comunidade empresarial e, especialmente, os políticos profissionais que se consideram guardiães dos antigos valores pequeno-burgueses — como Margaret Thatcher, por exemplo — possam manifestar uma forte aversão por muitos desses novos especialistas simbólicos e procurem cortar os gastos governamentais com as artes, o mercado inflado pelo surgimento de uma nova geração de investidores continua vigoroso. Na verdade, sob a pressão do dinheiro novo, de acordo com um porta-voz em Sothebys, em Nova York, "o mercado de arte atingiu o ponto de ser praticamente um outro negócio" (*Independent*, 28 de maio de 1987).

Assim, a grande configuração, que reuniu políticos profissionais, administradores governamentais, políticos locais, empresários, financistas, negociantes,

investidores, artistas, intelectuais, educadores, intermediários culturais e públicos, resultou em novas interdependências e estratégias que alteraram as balanças de poder e produziram alianças entre grupos que, antes, talvez percebessem seus interesses como opostos.

Em termos mais genéricos, a balança de poder na década de 80 talvez tenha se afastado dos centros que empregam um grande número de acadêmicos, artistas, profissionais de assistência e intermediários culturais em benefício dos centros comerciais e administrativos que se desenvolveram numa situação de tensão e oposição contra seus adversários agora menos poderosos (Wouters, 1987). Hoje em dia, evidentemente, esse tipo de balança de tensão, que engendra estratégias, interdependências, rivalidades e conflitos peculiares, ocorre entre uma configuração de pessoas tão extensa e abrangente que é difícil delinear seu perfil. Não obstante, isso merece uma pesquisa sociológica mais detalhada e sistemática, que poderia utilizar com proveito estudos de processos semelhantes. Como nos diz Wouters (1987:424), sob certo aspecto

> "... a balança de tensão entre os centros acadêmicos, artísticos ou de assistência social, de um lado, e os centros comerciais ou administrativos, de outro, assemelha-se à balança de tensão descrita por Elias entre a nobreza e a *intelligentsia* burguesa na Alemanha do século XVIII. Naquela época havia uma distinção semelhante entre a 'profundidade (de sentimento)', a 'virtude autêntica' e a 'honestidade' (da *intelligentsia* burguesa) e a 'superficialidade', 'falsidade', 'cerimônia' e 'polidez exterior' (da nobreza)".

Naturalmente, conforme argumentamos, estamos numa configuração e num conjunto de balanças de poder muito mais extensos, envolvendo atualmente muito mais grupos do que na situação que opôs a *intelligentsia* burguesa (*Bildungsbürgertum*) à nobreza da Alemanha do século XVIII; mesmo assim, o exemplo pode ser instrutivo e nos ajudar a desenvolver uma sociologia do pós-modernismo.

d) pós-modernismo e estetização da vida

Numa influente coletânea sobre cultura pós-moderna (Foster, 1984), consta um artigo de Ulmer intitulado "O Objeto da Pós-Crítica", no qual, valendo-se de

uma argumentação fortemente apoiada em Derrida, o autor sustenta que o crítico não deveria se esforçar para acompanhar a velha moda de propor uma representação verdadeira ou correta do texto ou de seus significados; em vez disso, deveria se sentir livre para se dedicar a uma escrita não-linear, lúdica e parasitária, de modo a subverter os conceitos e as estratégias centrais do texto. Como argumenta Kauffmann (1986:187), esse tipo de proposta e a demanda por uma "pedagogia pós-moderna" desafiam "a distinção entre arte e crítica, advogando o ponto de vista de que o texto crítico também deve ser artístico". Uma valorização semelhante da arte, onde "os artistas são os heróis" que articulam os limites de nosso mundo explorando a própria "fonte" e os limites de nossa linguagem, pode ser encontrada na obra de Foucault (Rajchman, 1985; ver também Wolin, 1986a; Megill, 1985). Um dos problemas dessa estratégia de transgressão é que ela se volta contra o consumidor pequeno-burguês intolerante, incapaz de conceber "o outro", que valoriza a fala em detrimento da escrita, etc. Ora, se examinarmos as mudanças em longo prazo que puseram em evidência os especialistas na produção e disseminação simbólicas, é possível que atualmente essa postura encontre ressonância junto a um público muito maior — sem que o pequeno-burguês tradicional e escandalizável tenha desaparecido. Dentro da nova classe média pode haver efetivamente um número maior de pessoas que aceitam a concepção de que a vida estética é a vida eticamente boa, que não existe a natureza humana nem o "eu" verdadeiro, que somos uma coleção de quase-eus e que a vida se presta à modelagem estética (Shusterman, 1988). O desejo de estar continuamente aprendendo e se desenvolvendo, de buscar novos valores e vocabulários, e a infinita curiosidade na qual os artistas e intelectuais são heróis, postulada por alguns pós-modernistas (Shusterman trata especificamente de Rorty), têm uma longa história, que remonta aos românticos. Isso também se aplica à preocupação com o estilo, estilização da vida, ao lema que orienta o estilo de vida sempre renovável — "nada de regras, somente escolhas" —, adotado pelos membros da nova classe média que, na condição de intermediários culturais, procuram disseminá-lo numa população mais ampla.

A ênfase na justificação estética da vida, como uma corrente de pensamento amplamente difundida em nossa cultura, tem se defrontado tanto com o lamento nostálgico e a ânsia por um renascimento religioso (Bell, 1976) quanto com o lamento igualmente nostálgico para a preservação da possibilidade da utopia marxista ou de uma autêntica "sociedade racional" (Jameson, 1984a; ver O'Neill, 1988, para uma discussão desses pontos de vista). O próprio Jameson (1984c) lidou com o delicado problema de peneirar o pós-modernismo em busca das suas variantes progressistas e retrógradas; mas nem por isso escapou da irônica observação de Hutcheon (1987:23) de que sua atitude anterior, autodefinida como

modernismo progressista, de denegrir (juntamente com Eagleton) a perspectiva realista de Lukács como algo ultrapassado, ficou comprometida pela adoção de uma hostilidade reacionária ao pós-modernismo. Essas são as aporias dos que desejam examinar e avaliar o pós-modernismo. Elas provêm da dificuldade de compreender o que talvez seja um novo movimento, em cujos sintomas iniciais estamos imersos e envolvidos. Apontam para a necessidade de compreender o surgimento do pós-modernismo como parte de um processo em longo prazo, que levou a um aumento do poder potencial dos especialistas na produção e disseminação simbólicas; na verdade, apontam para a necessidade de trabalhar para uma sociologia do pós-modernismo em vez de uma sociologia pós-moderna.

Notas

1. No caso do termo "pós-modernidade", é extremamente difícil acompanhar o método que Norbert Elias usou para examinar o desenvolvimento em longo prazo de conceitos como civilização e economia e focalizar sua derivação a partir de termos cotidianos e sua subseqüente alteração, em decorrência da estrutura mutável das balanças de poder entre grupos interdependentes, até sua teorização e canonização final como noções universais ou científicas. Uma razão importante é o fato de que estamos observando signos e traços das etapas iniciais de um processo que pode se desenvolver em inúmeras direções, ou até mesmo não dar em nada. Embora possamos tentar descobrir indícios de pós-modernismo *avant la lettre* (por exemplo, na vanguarda da década de 20), deveríamos ter em mente que o próprio termo ainda não pode ser estabilizado, podendo tomar o rumo de muitas modas acadêmicas passageiras. Naturalmente, isso não implica que o processo será interrompido, nem que os portadores do "pós-modernismo" possam chegar a outros termos descritivos. Outra questão é que os conceitos de civilização e economia estavam ligados à ascensão de grupos específicos que desfrutaram importantes ganhos de poder e tiveram certo sucesso na monopolização de conhecimento e meios de orientação. Com efeito, uma capacidade de apresentar seus interesses como interesses que de algum modo estavam "na natureza das coisas", isto é, como fundantes. Se tentarmos conceber a trajetória do conceito "pós-moderno", enfrentaremos inúmeras dificuldades — dentre as quais o fato de estarmos num equivalente à etapa fisiocrática e pré-Quesnay do desenvolvimento da economia. Não sabemos ainda qual é o poder potencial dos especialistas na produção e disseminação de símbolos. No passado, especialistas do conhecimento (isto é, sacerdotes) alcançaram uma posição dominante nas balanças de poder; outros especialistas do conhecimento talvez voltem a atingi-la no futuro. (Para a interpretação de Elias sobre a relação entre os vários especialistas em violência, conhecimento, produção econômica e meios de orientação, ver Elias (1987b).) Os sinais atuais, todavia, sugerem que tanto na produção das teorias do pós-modernismo como na produção dos bens culturais pós-modernos há uma tendência para a desmonopolização. Em suma, a hiper-reflexividade, o antifundacionalismo e a "tolerância" multicultural encontrados nas teorias e práticas pós-modernas, associados aos imperativos do estilo e da moda dos mercados atuais de bens acadêmicos, intelectuais, artísticos e de consumo, podem resistir às tendências para a monopolização e o estabelecimento de uma única hierarquia simbólica estável, tendo em vista sua própria dependência de públicos educados na busca da novidade. Nos termos de Elias, portanto, a capacidade de desenvolver tipos de conhecimento relativamente autônomos (como a ciência), de um lado, ou um corpo de conhecimento relativamente estável, ligado à capacidade de um grupo de monopolizar um leque de recursos de poder na sociedade, de outro, talvez não aconteça neste caso. O outro elemento da abordagem de Elias a ser mencionado (ver

Elias, 1987b) é sua noção de "democratização funcional", que assinala a difusão do conhecimento e o crescimento do poder potencial das massas. Caso se mantenha, a difusão favorecerá a tendência para uma certa abertura e resistência à monopolização do conhecimento, o que não quer dizer que não ocorram tentativas de remonopolização ou que não se desenvolvam pedagogias estáveis; porém, a ausência de princípios unificadores consensuais entre os especialistas culturais, em condições de superprodução informacional, e o desenvolvimento de múltiplos centros de gosto cultural, que competem entre si, talvez tendam a reduzir as possibilidades de recentramento e reierarquização estáveis do conhecimento e da cultura. Deveríamos efetivamente considerar essas tendências em termos de processos de monopolização e desmonopolização e das oscilações nas balanças de poder.

2. No original: *de-historicization*. (N. do T.)

3. Isso não significa sugerir que a teoria pós-moderna (e aqui estou pensando em Lyotard, Deleuze, Foucault, Derrida, Baudrilllard, Vattimo e Rorty, consciente de que alguns deles protestariam por serem incluídos na mesma categoria) deva ser vista como um problema perturbador e maliciosamente inventado, que simplesmente representa uma regressão a formas anteriores de irracionalismo e que, uma vez processada sua explicação, a sociologia possa voltar a proceder como antes. Ao contrário, a teoria pós-moderna está reagindo a mudanças na organização do conhecimento e da cultura nas sociedades contemporâneas que têm importantes implicações metateóricas e metodológicas. O foco na metafísica da presença, nas legitimações metanarrativas ocultas dos textos e estruturas retóricas, nas figuras e dispositivos recorrentes (metáforas, sinédoques, quiasmas, etc.) que podem ser identificados nos esquemas dos historiadores em diferentes períodos da história, representa um ganho definitivo para o conhecimento (ver White, 1973; Bann, 1984). Precisamos estar preparados para viver com alguns dos problemas decorrentes do fato de não termos feito uma opção entre objetividade e relativismo — como faz Giddens em seu desejo de conservar os *insights* dos modos de análise pós-modernos e patrocinar a investigação de processos sociais em larga escala e em longo prazo. Com efeito, precisamos ter cuidado para não sermos deturpados e enfatizar a postura antifundacional que pode ser embutida nas teorias de processos sociais em longo prazo e em larga escala, como demonstram os trabalhos de Elias e Giddens, cada qual à sua maneira.

4
Mudança cultural e prática social

A proeminência alcançada pelo termo "pós-modernismo" despertou grande interesse entre os acadêmicos e intelectuais. Embora alguns o depreciem como uma moda intelectual superficial e passageira, outros o vêem como a expressão de uma ruptura profunda não somente com o modernismo artístico, mas com a época maior da modernidade. Isso implica, em decorrência, uma rejeição de todas as manifestações culturais da modernidade como ultrapassadas — e aqui o termo "cultura" é alargado para incluir a produção cultural mais ampla, não apenas nas artes, mas também nas esferas da ciência, do direito e da moralidade, que Weber considerou tanto origem quanto parte do processo de diferenciação da modernidade. O inverso desse processo de diferenciação, ou "desdiferenciação", como o designariam alguns, também sugere uma transformação de longo alcance na natureza da produção cultural e dos regimes de significação (ver Lash, 1988). As implicações da alegada mudança para o pós-moderno devem realçar, assim, a importância da cultura numa ênfase dupla sobre (1) a emergência de novas técnicas de produção e reprodução cultural, que transformam as experiências e práticas cotidianas, e (2) o questionamento da codificação cultural profunda da modernidade, na qual se atribuiu um *status* fundacional ao conhecimento, no sentido de que a ciência, o humanismo, o marxismo ou o feminismo reivindicaram ou pretenderam oferecer à humanidade orientações autorizadas tanto para o conhecimento do mundo como para a ação prática no mundo. O pós-modernismo, portanto, levantou questões de longo alcance sobre a natureza da mudança cultural e o nexo metateórico subjacente com o qual procuramos analisá-la.

Conforme salientaram muitos críticos, um dos problemas enfrentados por aqueles que, como Lyotard, formularam o pós-moderno como o fim das narrativas dominantes é que também precisaram de uma metanarrativa para explicar a emergência do pós-moderno, a qual, necessariamente, inclui alguma teoria da sociedade e do desenvolvimento social conduzindo à alegada ruptura (ver, por exemplo, Kellner, 1988). O fato de que, até o momento, muitos dos que teorizaram o pós-moderno fizeram-no a partir de uma formação em filosofia, literatura ou humanidades, ao lado da lógica antisubstantivista e antievidencial de suas teorias, significa que aquilo que antigamente os círculos de ciências sociais viam como fatos e tratavam com certa precaução, agora pode ser tratado de forma mais sobranceira; em seus piores excessos, o pós-modernismo legitima a composição de histórias rarefeitas e o "vale-tudo", ou o uso idiossincrásico da evidência, para sustentar a pretensão do eclipse da evidencialidade. Às vezes, isso vem acompanhado de uma tendência para generalizar e interpretar a transformação dos processos sociais e das práticas sociais a partir de evidências recolhidas da análise de textos artísticos e literários, considerados como precursores da nova ordem social "desordenada".

Um dos méritos da obra de Fredric Jameson é tentar se equilibrar nessa corda bamba: levar o pós-moderno a sério, entendendo-o como sinal de uma importante transformação cultural e, ao mesmo tempo, tentar explicá-lo em termos de processos sociais, além de "avaliá-lo" para determinar sua relevância prática. Os trabalhos de Jameson sobre o pós-modernismo (1984a, 1984b, 1984c, 1987) exerceram grande influência, visto que ele não somente procurou detectar e compreender a qualidade específica das experiências culturais designadas como pós-modernas, como também buscou situá-las no interior de um arcabouço social. A teoria da sociedade e do desenvolvimento de Jameson é derivada do marxismo, e ele situa o pós-modernismo como o dominante cultural associado ao movimento para o capitalismo tardio, na época posterior à Segunda Guerra Mundial. Neste capítulo, examinarei alguns aspectos da caracterização do pós-modernismo elaborada por Jameson, especialmente seu uso da concepção de cultura. Argumentarei que Jameson chama a atenção para a estrutura e os processos sociais nos quais se deveria compreender e explicar o pós-modernismo. Nesse sentido, seu esforço para totalizar — alvo de muitas críticas da parte dos pós-modernistas e de outros — é louvável (ver During, 1987; O'Neill, 1988). Não obstante, argumentarei também que há problemas no modo como Jameson situa a cultura no interior do capitalismo tardio por meio de seu foco em experiências culturais, e não em práticas culturais.

a) capitalismo tardio e prática social

Jameson (1984b:125) refere-se insistentemente ao pós-modernismo como a lógica cultural do capitalismo tardio, analisando as formas como as mudanças culturais, tais como o pós-modernismo, "exprimem a lógica profunda" do sistema social capitalista "tardio, de consumo, ou multinacional". Sua periodização dessa terceira etapa do capitalismo, o capitalismo multinacional posterior à Segunda Guerra Mundial, segue o esquema de Mandel em *Late capitalism* (1975). Afora o reducionismo de considerar as mudanças históricas como uma conseqüência da lógica da acumulação de capital e das mudanças tecnológicas, sua análise é marcada por uma periodização cultural nítida. Assim, para Jameson (1984a:78), o realismo corresponde ao capitalismo de mercado, o modernismo ao capitalismo monopolista, e o pós-modernismo ao capitalismo tardio/multinacional/de consumo. Dessa perspectiva, a cultura parece ser considerada como algo que se passa nos "níveis superestruturais" (Jameson, 1984d:xv). Embora Jameson tente se livrar das implicações economicistas desse ponto de vista, é evidente que sua concepção de cultura opera em grande medida dentro dos limites de um modelo base-superestrutura, o que acarreta uma série de problemas que discutirei aqui.

Excetuando-se o fato de que Mandel associa o alto-modernismo e o estilo internacional — e não o pós-modernismo — ao capitalismo tardio (ver Cooke, 1988), não encontramos essa hipotética expansão uniforme do modernismo nas sociedades capitalistas monopolistas. De fato, é notável como sua distribuição é geograficamente desigual no Ocidente desenvolvido, com a Inglaterra e os países escandinavos quase não produzindo movimentos modernistas sólidos em comparação com a Alemanha, Itália, França, Rússia, Estados Unidos e Holanda. É difícil, portanto, associar movimentos artísticos a etapas específicas do desenvolvimento do capitalismo.

Além disso, abordagens como as de Jameson tendem a considerar a história como o resultado de uma lógica desenvolvimentista específica e implacável, menosprezando o papel das classes, movimentos sociais e grupos na criação das precondições de tal lógica em suas várias balanças de poder, interdependências e disputas por hegemonia. Com efeito, nossa atenção não deveria incidir apenas no plano mais elevado da teorização dos sistemas relativamente abstratos do capital, mas no modo como o capitalismo vem sendo praticado por grupos, classes e frações de classe específicos. Podemos mencionar, a esse respeito, a polêmica entre E.P. Thompson e Perry Anderson sobre as "peculiaridades do inglês", que aconteceu na década de 60, e a retrospectiva da polêmica feita por Anderson

(1987). Anderson defende sua posição anterior, enfatizando o papel da aristocracia fundiária no controle da sociedade inglesa no século XIX. O feudalismo simplesmente não desaparece no ar e a burguesia reina suprema; na verdade, ao contrário dos cânones da teoria dominante, os proprietários de terras permaneceram como a classe hegemônica na Grã-Bretanha vitoriana (Wiener, 1981). Assim, parece importante reconhecer as diferentes balanças de poder e trajetórias de dominação em diferentes sociedades capitalistas e contrapor às tendências economicistas interpretações mais abertas a diferenças culturais, ou o que Richard Johnson (1976, 1979) vem chamando de "culturalismo".

Com relação à caracterização geral da cultura feita por Jameson, é possível destacar alguns aspectos. O primeiro relaciona-se com a designação atribuída por Jameson ao papel da cultura no capitalismo tardio como uma profusão cultural produzida pela lógica da forma mercadoria. Jameson (1979:131) escreveu, por exemplo, que a cultura é "precisamente o elemento da própria sociedade de consumo; nenhuma sociedade jamais foi tão saturada de signos e imagens como esta". Mais recentemente, essa proposição vem sendo incorporada nos escritos de Jameson sobre cultura pós-moderna quando se refere à destruição da "autonomia parcial da esfera cultural", substituída por "uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio social, a ponto de se poder dizer que tudo em nossa vida social (...) tornou-se 'cultural'" (Jameson, 1984a:87).

O primeiro aspecto que gostaria de ressaltar a respeito dessa proposição é o contraste implícito entre sociedades capitalistas tardias culturalmente saturadas e outras sociedades. Caso isso esteja baseado na suposição de que o capitalismo do século XIX era mais puramente econômico, que as transações e interações sociais eram baseadas em puro valor de troca e os bens vistos como utilidades, não como mercadorias-signos, alguns antropólogos e sociólogos levantariam objeções. É possível conceber "a cultura da economia", ou a corroboração cultural do comportamento econômico, como faz Elwert (1984) que, seguindo Durkheim, refere-se à "economia culturalmente embutida". Sahlins (1974, 1976), Douglas e Isherwood (1980) e Leiss (1983) destacaram o papel que os bens desempenham como "comunicadores", signos culturais, tanto nas sociedades primitivas como nas modernas. É preciso, portanto, levar a sério as noções de cultura da produção, e não focalizar apenas a produção da cultura. As próprias transações econômicas acontecem no âmbito de uma matriz cultural de suposições implícitas que não deveriam ser naturalizadas. Em seu estudo sobre a ascensão da cultura de mercado na França, Reddy (1984) argumentou que a noção de que as sociedades capitalistas se transformaram numa sociedade de mercado competitiva é, em grande medida, uma miragem. Mais do que imaginar o funcionamento de um efetivo mercado de trabalho na Inglaterra e na França no século XIX, o que não era o

caso, temos de reformular esse mito econômico da revolução industrial, a fim de considerar a exigência de competição desregulada e a suposição de que as pessoas são motivadas por lucro como elementos de uma cultura nova, uma cultura de mercado, que se infiltrou progressivamente no discurso. Além disso, é preciso perguntar como esse discurso era transmitido e sustentado, o que aponta para a necessidade de examinar o aumento do poder potencial dos especialistas econômicos e uma mudança na sua relação com outros grupos. Elias (1984a), por exemplo, chamou a atenção para o modo como a crescente autonomia dos fenômenos sociais, tais como os mercados, precisa estar relacionada com o aumento do poder potencial dos especialistas econômicos em comércio, negócios e indústria e com o crescimento da autonomia do pensamento sobre esses fenômenos (a emergência de uma ciência da economia). Assim, é preciso investigar a sociogênese da economia e da esfera econômica, bem como o papel crucial da cultura nesse processo.

Além disso, se olharmos para outros autores, como Baudrillard, que explorou a lógica da forma mercadoria e examinou a profusão de imagens e o crescimento de uma sociedade simulacional, que se assemelha à cultura pós-moderna de que fala Jameson, notaremos algumas conclusões muito diferentes. Em *The mirror of production* (1975) e *Critique of the political economy of the sign* (1981), Baudrillard teorizou a lógica da mercadoria para mostrar como, sob o capitalismo, a mercadoria se transformou num signo, na acepção de Saussure, cujo significado é determinado arbitrariamente por sua posição num sistema auto-referenciado de significantes. É possível, portanto, falar em mercadorias-signos e no consumo de signos. Jameson, num artigo anterior — "Reification and utopia in mass culture" (1979) —, acompanhou Baudrillard até esse ponto e concordaria com sua descrição de que a cultura de consumo e a televisão produziram uma fartura de imagens e signos, dando origem a um mundo simulacional que aboliu a distinção entre o real e o imaginário: uma alucinação estetizada e superficial da realidade. Para Baudrillard, no entanto, essa descoberta do niilismo no âmago da lógica da forma mercadoria capitalista — de Nietzsche como a conclusão de Marx (Kroker, 1985) — deveria abolir todas as "ilusões referenciais". Para usar uma das metáforas favoritas de Baudrillard (1983a), todos os domínios decisivos privilegiados — trabalho, valor de uso, sexo, ciência, sociedade, emancipação humana e suas teorizações (o que Lyotard (1984) chama de metanarrativas) — são tragados por um "buraco negro". Para Baudrillard, portanto, a lógica da produção de mercadorias produziu um contrário específico, em que a cultura, antes determinada, agora se torna autônoma e determinante a ponto de, atualmente, ser possível falar no triunfo da cultura da representação, mas não mais em classes ou normatividade, conceitos que pertencem à etapa anterior do sistema,

desde que as pessoas são reduzidas a uma massa viscosa que, em sua absorção, reflexão e paródia cínica de imagens da mídia, recusa a estabilização. De acordo com Baudrillard (1983b), essa massa não é manipulada, nem manipulável.

É inegável que Jameson segue Baudrillard em seu retrato da sociedade de consumo saturada de signos, mensagens e imagens. Acrescenta que "as prioridades do real são invertidas, e tudo é mediado pela cultura, a ponto de que até os 'níveis' político e ideológico inicialmente têm de ser desemaranhados de seu modo primário de representação, que é cultural" (Jameson, 1979:139). A partir de nossa discussão anterior, é evidente que a distinção entre sociedades saturadas culturalmente e não-saturadas culturalmente precisa de um grau maior de especificidade. Como veremos em seguida, é uma distinção que confunde dois significados de cultura: o significado antropológico ou cotidiano, no sentido de que todas as sociedades envolvem práticas de representação; e o significado de alta-cultura, o produto de especialistas da produção simbólica, cujo aumento de poder potencial a partir do século XVIII deu origem à noção de uma esfera cultural autônoma, com pretensões de produzir orientações culturais universais para as práticas sociais. A suposição de que essa esfera cultural privilegiada foi corroída pela profusão de imagens e signos da cultura de consumo de massa dissimula o longo processo de competição e as interdependências entre os transmissores da cultura de mercado, de consumo ou de massa, e da cultura erudita. Podemos discutir esa questão explorando outros dois aspectos.

Muitos comentadores concordariam com a afirmação de Jameson de que a cultura da sociedade pós-modernista/capitalista tardia/pós-industrial é menos uniforme do que a do capitalismo anterior (ver Bell, Touraine e Habermas). Reaparece, porém, o perigo já discutido, de que essa perspectiva se associe a uma falsa dicotomia que implicitamente considera a cultura das sociedades tradicionais como integrada e uniforme. Esse ponto de vista vem sendo sistematicamente criticado por Norbert Elias (1978b, 1982), pela Escola dos Annales (ver D. Smith, 1988) e por Abercrombie et alii (1980), cujas pesquisas mostram como a cultura popular nos séculos XV, XVI e XVII não pode ser simplesmente apresentada como uma antecessora relativamente ingênua de desenvolvimentos posteriores. Infelizmente muitos comentadores sucumbem à escrita de "histórias rarefeitas" e tentam pensar para trás, a partir das convulsões do capitalismo do século XIX para um ponto de estabilidade e unidade orgânica pré-industrial, geralmente anterior a 1750, deixando escapar a natureza complexa e estratificada da cultura popular e suas inversões rituais, como os carnavais, os festivais e as feiras (ver Easton et alii, 1988:20). Assim, é um equívoco pretender que os parâmetros de ordem e desordem apliquem-se à modernidade e à pós-modernidade, respectivamente. Lyotard também argumenta que vestígios dessa nostalgia podem ser encontrados na tese de Baudrillard, segundo a qual o pós-modernismo conduziu ao fim do social, à desintegração do vínculo social que transforma a sociedade numa massa amorfa. Para Lyotard (1984:15), esse é um ponto de vista "obcecado pela representação paradisíaca de uma 'sociedade orgânica' perdida" — o que sugere que "a morte de Deus" e a corrosão das narrativas dominantes talvez seja um problema maior para os intelectuais e sua busca de conhecimento apodíctico, isto é, o papel central que as crenças cognitivas representam em suas práticas em contraposição com as de homens e mulheres comuns. Em vez de sucumbirmos à nostalgia dos intelectuais, como frisam Stauth e Turner (1988), deveríamos reconhecer que versões específicas da cultura são transmitidas e manipuladas por vários grupos numa disputa para se apropriar dos signos e usá-los de acordo com seus interesses particulares.

Muitas vezes se observou que a distinção entre alta-cultura e cultura de massa vem sendo usada desse modo pelos intelectuais, cuja aversão pela cultura de massa e preferência pela alta-cultura de elite também revelam uma nostalgia (B. S. Turner, 1987). A conclusão de alguns comentadores foi considerar a mudança para a cultura pós-moderna, com a corrosão da distinção entre cultura de massa e alta-cultura, como algo especialmente ameaçador para os intelectuais. Jameson (1984b:112), por exemplo, escreve:

> "Talvez esse seja o desenvolvimento mais angustiante de todos, do ponto de vista dos acadêmicos, que tradicionalmente tiveram interesse em preservar o reino da alta-cultura, ou da cultura de elite, contra o ambiente vizinho, filisteu, barato e *kitsch* das séries de TV e da cultura *Reader's Digest*, e transmitir habilidades de leitura, audição e observação difíceis e complexas a seus iniciados."

Evidentemente, os acadêmicos têm interesse em valorizar os investimentos que fizeram na acumulação de seu próprio capital cultural; a muralha contra a cultura popular e contra as interpretações desprivilegiadas dos textos acadêmicos consagrados e "difíceis" é visível em toda a instituição acadêmica, com sua pedagogia, exames, métodos de avaliação e "rigor". Mesmo assim, talvez Jameson esteja oferecendo aqui uma visão demasiadamente homogênea dos intelectuais. Nem todos os intelectuais contemplam horrorizados a corrosão da alta-cultura. Podemos pensar em alguns grupos, como os intelectuais marginalizados, que contemplam a ameaça à ordem estabelecida sem a menor preocupação; na verdade, eles mesmos podem procurar acelerar o processo, proclamando as virtudes da cultura popular, de massa e pós-moderna. Esse ataque ao sistema de classificação vigente, em nome da igualdade e da democracia, poderia então

resultar numa almejada reconstituição da hierarquia simbólica do campo intelectual em favor do grupo marginalizado. É claro que ainda não estamos numa situação de remonopolização, e atualmente talvez isso não seja mais uma possibilidade realista, embora se possa argumentar que a abertura das categorias culturais crie um espaço no qual são solicitadas novas interpretações, leituras e traduções dos bens da cultura popular/de massa, agora aceitável; na academia, existem muitos indícios de que isso levará à institucionalização de novas pedagogias para orientar os iniciados. Voltaremos ao tema dos intelectuais e o pós-modernismo no final do capítulo; por ora, basta dizer que a atual fase de desclassificação cultural, tanto dentro como fora da academia, que produziu um interesse por cultura popular e pós-modernismo, pode corroer o poder de alguns especialistas simbólicos, enquanto oferece grandes oportunidades para outros especialistas simbólicos e intermediários culturais.

b) experiência *versus* prática

O próximo aspecto que gostaria de destacar sobre a abordagem de Jameson refere-se a seu foco na experiência do pós-modernismo em detrimento das práticas pós-modernistas. Seria importante fazer uma distinção entre a experiência de pós-modernismo do comentador e as experiências específicas dos grupos e frações de classe que usam os bens culturais pós-modernos em práticas específicas. Estas últimas podem implicar uma análise de como os especialistas em produção simbólica (artistas, acadêmicos, intelectuais) usam o pós-modernismo em suas próprias práticas, além de como os membros de grupos específicos (platéias e públicos) usam bens e experiências especificamente designados como pós-modernos, além das experiências consideradas pós-modernas pelos críticos (mas que podem permanecer indefinidas pelos receptores) em práticas cotidianas específicas. Tomemos um exemplo referente ao trabalho de Marshall Berman (1982) sobre modernidade. Janet Wolff, em um artigo intitulado "The invisible *flâneuse*" (1985), critica Berman por restringir a experiência da modernidade à vida pública. Berman, seguindo Baudelaire, vê o *flâneur* nos espaços urbanos anônimos da cidade moderna, experimentando os choques e trancos dos *stimuli* impessoais das impressões obtidas na multidão. Porém, na interpretação de Berman não há lugar para a *flâneuse*, e a ausência de um interpretação da experiência feminina da

modernidade não se justifica pelas limitações impostas ao aparecimento de mulheres na vida pública. Antes, a experiência das mulheres na esfera privada constitui um elemento relacional importante, conquanto ausente, em qualquer interpretação da experiência da modernidade.

Seria possível apresentar o mesmo argumento com relação às duas características básicas do pós-modernismo identificadas por Jameson (1984b:15): a transformação da realidade em imagens e a fragmentação do tempo numa série de presentes perpétuos. Com relação à primeira, de modo semelhante à discussão de Baudrillard da cultura imagética pós-moderna, Jameson refere-se a pastiche e simulações, à diversidade e heterogeneidade estilísticas que conduzem à perda do referente, à "morte do sujeito" e ao fim do individualismo. Precisamos levantar novamente a questão de quem está vivenciando essa perda, e se não estamos diante do perigo de sucumbir à nostalgia de um referente que talvez tenha pouco interesse para a prática cotidiana de grupos específicos de classes populares na *longue durée*. As pesquisas sobre as práticas de assistir à televisão mostram a ocorrência de um grande número de atividades diferentes em grupos diferentes — comer, conversar, trabalhar, fazer sexo, e assim por diante. Além disso, a recepção e interpretação efetivas dos programas são também filtradas por um *habitus* de classe específico (Mullin e Taylor, 1986; Leal e Oliven, 1988). Também é importante observar que a prática de assistir à televisão pode ser correlacionada à classe e à idade. Aqueles que possuem menos capital, os idosos e as classes populares, são os que mais assistem; o hábito diminui à medida que se sobe na escala de classes e se desce na escala de idades. Para grupos de classe média, a televisão proporciona um recurso utilizado em encontros sociais e está associada com a importante necessidade de criar e manter contatos sociais nas atividades de lazer desses grupos. Assim, assistir à televisão é uma atividade isolada. A TV não é o mundo, e precisamos pesquisar mais sobre os diferentes usos sociais da televisão (DiMaggio, 1987).

Com relação à segunda característica, a fragmentação do tempo numa série de presentes perpétuos, o paradigma de Jameson é a esquizofrenia (incidentalmente, Baudrillard (1983b) também discutiu a percepção de mundo fragmentada do telespectador viciado em controle remoto como um fator que induz à esquizofrenia, um elemento de pós-modernismo). A esquizofrenia é considerada como o colapso da relação entre os significantes, o colapso da temporalidade, memória, senso de história. A experiência do esquizofrênico é a de "significantes materiais isolados, desconectados, descontínuos, que não se articulam numa seqüência coerente" (Jameson, 1984b:119). Assim, embora o esquizofrênico(a) não conheça sua identidade pessoal e não tenha nenhum projeto, a experiência imediata e indiferenciada da presencialidade do mundo conduz a uma noção de "intensidades":

experiências ardentes e poderosas, dotadas de "uma carga de afeto misteriosa e opressiva" (Jameson, 1984b:120). Essa perda do senso de narrativa em relação à vida do indivíduo, bem como o caráter desconexo da experiência, associa-se claramente, portanto, ao primeiro fator apontado por Jameson: a transformação da realidade em imagens. É difícil comentar adequadamente o suposto incentivo pós-modernista às intensidades esquizofrênicas, de modo que vou me limitar a destacar dois aspectos sucintos.

Em primeiro lugar, até que ponto várias subculturas artísticas e religiosas celebraram através dos tempos a noção dessas intensidades ardentes com o auxílio da catarse grupal, drogas e de outros meios? Em geral, essas experiências liminares são bem circunscritas e funcionam como intervalos de desregramento demarcados em relação à periodicidade da vida cotidiana. Pensamos também, a esse respeito, nas discussões do carnaval na Idade Média, feitas por Bakhtin, Ladurie e outros (Stallybrass e White, 1986; Featherstone, neste capítulo). Precisamos examinar se indivíduos além dessas subculturas ou outros grupos, fora de certas ocasiões bem-definidas, estão efetivamente vivenciando intensidades mais ardentes e a perda de um sentido de história. Os pecados de Jameson, portanto, são generalização excessiva e falta de sensibilidade às concretitudes históricas. Seu interesse em totalizar e associar mudanças culturais a épocas bem-definidas significa que ele subestima a diferenciação da cultura no âmbito das sociedades pré-capitalistas; daí a singularidade dos elementos do pós-moderno. Jameson oferece exemplos brilhantes e sugestivos para ilustrar sua teoria; não obstante, são apenas exemplos e apenas ilustrativos. Não se verifica um interesse pelas tendências contrárias e pelo caráter aberto e contingente da estrutura vivida da história, à medida que é produzida e reproduzida, embora às cegas, por grupos e indivíduos envolvidos nas disputas e interdependências de suas vidas cotidianas. Essa poderia ser a objeção trivial de um cientista social contra formas de escrita mais exploratórias e explicitamente imagéticas, comuns nas humanidades. Ora, trata-se de uma objeção central para o surgimento e o problema do pós-modernismo que possibilitou a confrontação de estudiosos das humanidades e das ciências sociais num terreno comum. Os interesses totalizantes de Jameson e suas tentativas de propor uma teoria social do pós-modernismo, porém, inserem-no na órbita das ciências sociais, submetendo-o necessariamente aos padrões de julgamento e rigor dessas disciplinas. Especialmente porque é inegável que Jameson não tem a intenção de se converter num defensor dos novos métodos, nem de praticar o pós-modernismo em seus textos, o que remete a seu desejo de permanecer de fora do pós-modernismo para explicá-lo e julgá-lo.

Em segundo lugar, a teoria de Norbert Elias sobre o processo civilizador (Elias, 1978b, 1982), que descreve a internalização dos controles externos e a

coerção cada vez mais intensa das emoções associadas ao processo de formação do Estado, vem sendo modificada recentemente por Cas Wouters (1986), que trabalhou junto a Elias para levar em conta tendências que pareciam se contrapor a essa orientação — como o relaxamento de controles emocionais, que ocorreu na década de 60. O processo de informalização resultante, um movimento contrário no desenvolvimento em espiral do processo civilizador, enfatiza que, em certas circunstâncias, a balança pode pender para um "descontrole controlado das emoções", em que (e especialmente para as camadas médias, eu acrescentaria) formas de comportamento e modos de exploração das emoções, anteriormente proibidos e acompanhados por fortes sanções interpessoais e psíquicas, agora são admissíveis e até compulsórios. Em decorrência, seria possível descobrir mais detalhadamente a capacidade crescente das novas classes médias de manifestar um hedonismo calculista, dedicar-se a explorações estéticas e emocionais mais variadas (e muitas vezes perigosas), que em si não equivalem a uma rejeição de controles, mas a um "descontrole controlado" das emoções, circunscrito mais cuidadosamente e envolvendo responsabilidade interpessoal, que necessariamente supõe cálculo e expectativas mútuas de respeito para com as outras pessoas. Assim, deveríamos ir além da dicotomia racional/emocional e examinar as condições e as práticas dentro da nova classe média que criam a possibilidade de um afrouxamento dos controles sobre experiências estéticas e emocionais, o que poderia levar a uma receptividade maior às experiências e bens simbólicos que vêm sendo designados como "pós-modernos".

Tomemos um exemplo sugerido pelo trabalho de Meyrowitz (1985), sobre a criança-adulto e o adulto-criança. O autor argumenta que atualmente os adultos dispõem de maior liberdade para explorar emoções, agir "espontaneamente" e renunciar aos papéis parentais sob controles mais rigorosos. A Disneyworld e a proliferação dos parques temáticos inegavelmente oferecem bons exemplos de locais onde ocorre esse descontrole emocional, com a fruição de sensações e a adoção de comportamentos anteriormente restritos às crianças. Jameson (1987: 48) cita a Disneylândia como paradigma de hiperespaço e simulação pós-modernos. Tem-se argumentado que cada vez mais o turista contemporâneo (ou "pós-turista") se aproxima de locais de diversões, tais como *resorts*, parques temáticos e, progressivamente, museus, com a consciência de que os espetáculos oferecidos são simulações e aceita a montagem e a hiper-realidade por aquilo que são (Urry, 1988). Isto é, eles não estão à procura de uma realidade autêntica pré-simulacional, mas possuem as disposições necessárias para se dedicar ao "jogo do real" e a capacidade de se abrir para as sensações superficiais, o imaginário espetacular, as experiências liminares e as intensidades, sem a nostalgia do real.

Se procurarmos abordar a cultura pós-moderna a partir dessa perspectiva, é possível afastar algumas discussões mais abstratas e hipostasiadas do pós-modernismo e oferecer evidência sociológica nos termos das questões clássicas "quem?", "quando?, "por quê?" e "quantos?". Um estudo das práticas culturais e lugares pós-modernistas desse ponto de vista poderia começar examinando o que Zukin (1988a) e Cooke (1988) chamaram de "pós-modernização", para designar a reestruturação espacial e o desenvolvimento de centros artísticos e culturais urbanos, bem como o processo concomitante de *gentrification* (ver a discussão nos capítulos 1 e 7). Além disso, é preciso investigar o vínculo entre esses processos e a nova *petite bourgeoisie* de novos intermediários culturais que oferecem bens e serviços simbólicos. Esses "novos intelectuais", que adotam uma atitude de aprendizes perante a vida (Bourdieu, 1984:370), são fascinados com a identidade, a apresentação, a aparência e o estilo de vida (ver o capítulo 6). Na verdade, sua veneração pelo estilo de vida artístico e intelectual é tanta que eles inventam conscientemente uma arte de viver, na qual o corpo, a casa e o carro são como uma extensão de sua *persona*, que precisa ser estilizada para exprimir a individualidade do portador. Bourdieu nos diz laconicamente que essa busca por distinção, mediante o desenvolvimento de um estilo de vida, "torna disponíveis a "quase" todos as atitudes distintivas, os jogos distintivos e outros sinais externos de riqueza interior anteriormente reservados aos intelectuais" (Bourdieu, 1984: 371). Os novos intermediários culturais ajudam, pois, a transmitir os bens culturais e o estilo de vida dos intelectuais a um público mais amplo.

É possível, portanto, assinalar a formação de platéias, públicos e consumidores de bens culturais pós-modernos, o que integra um processo em longo prazo de aumento do poder potencial dos produtores de símbolos e da importância da esfera cultural. Essas mudanças necessariamente têm conduzido a certa desclassificação e à desmonopolização do poder dos defensores da hierarquia simbólica estabelecida há muito tempo nas instituições artísticas, intelectuais e acadêmicas. A autoridade do cânone dos grupos dominantes, ou das vanguardas que pretendem se tornar dominantes, fica, assim, sujeita a desafios, críticas e ataques. Nas artes, por exemplo, esse é o resultado de uma sucessão de mudanças complexas nas interdependências entre lideranças empresariais, políticos locais e o Estado, que concorreram para intensificar o patrocínio empresarial e estatal às artes, bem como o poder das artes de se transformarem num mercado importante por sua própria natureza. Zukin (1988) mostrou o aumento massivo do número de artistas trabalhando em Nova York a partir da década de 70 e a expansão das profissões relacionadas com a arte, a *gentrification* do SoHo e outros bairros, fatores que transformaram a arte numa ocupação mais aceitável e lucrativa e fizeram-na parecer mais democratizada. É interessante notar que, apesar do brado de Thatcher e Reagan pela volta dos valores vitorianos e pela supressão da cultura dos anos 60, é difícil eliminar os especialistas do símbolo e centros culturais e retornar aos "mores" da antiga pequena burguesia.

Não há espaço aqui para tratar das mudanças no interior dos vários campos artísticos e intelectuais que foram associadas ao pós-modernismo, sendo possível, apenas, fazer algumas observações sucintas (ver também a discussão nos capítulos 1 e 3). Para compreender o pós-modernismo, é preciso focalizar as balanças de poder e as disputas no âmbito de cada campo específico nas artes, que abriram um espaço de desclassificação cultural, possibilitando a emergência do termo e sua defesa pelos novos grupos marginalizados contra os eventuais dominantes. Aqui, a estratégia de nomear é importante para os grupos que procuram legitimar o encerramento e o esgotamento da velha tradição e criar um novo espaço à frente dos grupos dominantes. Assim, "pós-moderno" tornou-se o termo usado nos círculos artísticos e intelectuais, nas décadas de 60 e 70, para designar a distância dos artistas e críticos mais jovens em relação ao modernismo, percebido como algo esgotado e institucionalizado.

Com relação aos intelectuais, da mesma maneira, as mudanças nas estruturas de seu campo específico podem ter funcionado em dois planos: (1) intensificando as pressões de baixo contra os dominantes, da parte dos marginalizados que procuram desestabilizar hierarquias simbólicas vigentes; (2) levando os intelectuais a uma reconsideração minuciosa do valor, objetivos e finalidade de seus esforços, em decorrência de mudanças na demanda por bens intelectuais em geral, pelas agências do Estado, e do efeito democratizante de sua inserção num mercado de consumo cultural mais amplo. Este último ponto de vista foi sustentado por Bauman (1988), visto que este autor vê o pós-modernismo como uma articulação direta da experiência dos intelectuais, que enfrentam uma crise de *status* e de identidade decorrente do declínio na demanda por seus bens, fato que os remove da posição de legisladores dotados de um projeto universal para o papel inferior de intérpretes cuja obrigação é lidar com a multiplicidade de mundos da vida e jogos de linguagem pertencentes ao arquivo cultural humano e traduzi-los para as platéias populares "transitórias" e ampliadas. Lyotard (1988), entre outros, assinalou o eclipse da autoridade universal dos intelectuais. Alguns estão satisfeitos, acolhem o movimento que os obriga a reconhecer seus interesses de maneira mais explícita como algo positivo e dão as boas-vindas à emergência dos intelectuais particularistas em oposição aos universalistas (ver Bourdieu, 1986). Para outros, como Jacoby (1987), a destruição do projeto intelectual universal dos "últimos intelectuais", que estão sem sucessores na geração seguinte, é motivo de preocupação.

c) autoridade e prática cultural

Da perspectiva de Jameson, verifica-se da parte dos intelectuais uma necessidade explícita de resistir ao espírito populista e democratizante do pós-modernismo, conservando a autoridade de falar pela humanidade. Por exemplo, ele argumenta, de sua perspectiva marxista, que é preciso resistir à decadência do conceito de socialismo, observando que "é uma questão de reinventar esse conceito como uma poderosa concepção cultural e social" (Jameson, 1987:5). Foi a conservação do aspecto utópico do marxismo que expôs Jameson a acusações, como as de O'Neill (1988), de promover uma reação nostálgica e neodurkheimiana contra o pós-modernismo. Jameson talvez tenha adotado uma abordagem exageradamente intelectualista da cultura, na qual superestima tanto o poder potencial das imagens culturais na produção de mudanças sociais como a necessidade de crenças integradoras para sustentar ou produzir mudanças sociais em detrimento dos modos como a cultura é usada e encenada no nível implícito e "inferior" das práticas cotidianas. Enquanto muitos deram as boas-vindas à secularização da religião, talvez devêssemos dizer o mesmo em relação à secularização da ciência (Douglas, 1982). De fato, um modo de compreender ambas as formas de secularização, inclusive a do conhecimento intelectual em geral, é vê-las não em termos da substituição de um conjunto de crenças ou visões de mundo por outro, mas de um declínio do poder potencial relativo dos especialistas simbólicos em questão — o clero, os cientistas e os intelectuais —, manifestado em sua incapacidade de manter a autoridade de seu conhecimento nas balanças de poder cotidianas envolvendo configurações de pessoas. Evidentemente, existem diferenças inegáveis na natureza e na eficácia social dos tipos de conhecimento envolvidos. Bendix (1970), seguindo Weber, frisa que os especialistas religiosos ofereciam crenças dotadas de significado mundano e utilidade prática para as pessoas comuns. Já o conhecimento dos artistas e dos intelectuais não oferece as mesmas vantagens práticas, apesar das convicções de seus defensores. Embora os artistas e intelectuais possuam habilidades formidáveis, essas habilidades não produzem poder, no sentido religioso; e o conhecimento esotérico sem finalidades claras torna as elites culturais suspeitas aos olhos do povo.

Portanto, é adequado que Jameson (1987:53) designe a democratização da cultura como um aspecto do pós-modernismo, embora o faça com certa ambivalência, pois avalia o pós-modernismo como algo negativo e deseja desenvolver modos de análise e de produção artística que dissolvam o pastiche pós-moderno e ofereçam alguma noção renovada da totalidade social ou global e da história.

Nesse sentido, para Jameson (1984a:89-90), conhecimento e arte devem conservar alguma função pedagógica. Embora isso possa ser uma reação compreensível à consagração da desordem e do caráter lúdico do pós-modernismo como os paradigmas da vida social e da produção cultural do futuro, esse ponto de vista deixa Jameson vulnerável à réplica pós-modernista, que o acusa de lamentar com nostalgia a perda da autoridade da aristocracia intelectual sobre a população (ver Hutcheon, 1986-7; Durign, 1987).

Para compreender o pós-modernismo, portanto, é preciso abordá-lo em diferentes planos. Em primeiro lugar, o pós-modernismo envolve mudanças nos campos artísticos, intelectuais e acadêmicos, que se manifestam nas disputas em cada campo específico em torno do cânone. Em segundo lugar, o pós-modernismo envolve mudanças na esfera cultural mais ampla em termos dos modos de produção, circulação e disseminação de bens simbólicos, o que pode ser compreendido em termos de alterações nas balanças de poder e interdependências entre grupos e frações de classe nos níveis intra-social e intersocial. Em terceiro lugar, o pós-modernismo envolve mudanças nas práticas e experiências cotidianas de diferentes grupos que, em decorrência do primeiro e do segundo conjuntos de mudanças, começam a usar os regimes de significação de diferentes maneiras e a desenvolver novos meios de orientação e estruturas de identidade. O pós-modernismo apresenta-se, sob diversos aspectos, como um sinal da mudança cultural contemporânea e deveria chamar nossa atenção para a inter-relação entre as mencionadas áreas ou "níveis" da cultura e a necessária reflexividade que determina a inclusão dos intelectuais acadêmicos como partes socialmente interessadas no processo.

Como muitos outros comentadores, Jameson focaliza a dimensão da experiência dessas mudanças, que geralmente é decifrada a partir de textos e outros modos de significação. Jameson, porém, tem o mérito de ir além da mera análise cultural, tentando situar a produção cultural pós-moderna em termos do movimento para a terceira etapa "mais pura" do capitalismo tardio, que globalizou o social. Nessa interpretação, ele corretamente focaliza o eclipse do par sociedade-Estado com a corrosão dos Estados-nações mediante a expansão do mercado internacional e seus fluxos velozes de capital e informação. Mas, embora nesse sentido possamos falar do fim do social, sob a forma da identidade do par sociedade-Estado, que por muito tempo foi o referente da sociologia, isso não significa o eclipse das relações sociais. Interdependências em ampliação e balanças de poder mais complexas entre configurações maiores de pessoas ainda podem ser compreendidas sociologicamente. O problema com a abordagem de Jameson é saltar do econômico para o cultural, deixando escapar a mediação do social, entendido aqui como as relações sociais. Ou seja, para compreender a cultura pós-moderna, não é preciso apenas ler os signos, mas olhar como os signos são

usados por configurações de pessoas em suas práticas cotidianas. Evidentemente, uma proliferação de signos, uma torrente de novos bens e mercadorias culturais, como a que se verificou na Inglaterra, no século XVIII, ou em Paris, em meados do século XIX, têm um efeito culturalmente democratizante e tornam mais difícil a tarefa de "ler os signos" para atribuir um *status* e uma posição social específicos aos portadores de bens e práticas culturais específicos. Porém, pode-se argumentar que continuarão sendo feitas as tentativas de redefinir e interpretar os atributos dos bens culturais.

Em suma, a tendência é que os grupos sociais procurem classificar e ordenar suas situações sociais e usar os bens culturais como meios de demarcação, como comunicadores que estabelecem barreiras entre algumas pessoas e constroem pontes com outras. Esse foco nas utlizações sociais de bens culturais chama nossa atenção com firmeza para as práticas das pessoas reais que interpretam e têm necessariamente de fazer julgamentos a respeito dos outros, decodificando os signos culturais que os outros praticam, exibem e consomem. O pós-modernismo aponta para a possibilidade do fim do jògo, de um movimento para além do social. No entanto, embora vivamos uma fase de desclassificação cultural, não devemos desconsiderar a possibilidade do restabelecimento de uma ordem cultural, nem cair na tentação de tratar redutos liminares de desordem cultural como se coincidissem com a própria cultura.

Conclui-se, portanto, que o pós-modernismo não deve ser compreendido somente no plano do desenvolvimento da lógica do capitalismo; é preciso estudá-lo concretamente em termos da dinâmica das balanças de poder em mutação, disputas e interdependências entre vários grupos de especialistas em produção simbólica e especialistas econômicos. Isso significa que é preciso investigar o papel dos produtores, transmissores e disseminadores das alegadas formas novas de produção e consumo cultural, tanto dentro como fora da academia. Caso o pós-modernismo seja um sintoma de um movimento social ou global para a desclassificação cultural (DiMaggio, 1987) que se manifesta em algumas outras áreas — como a desestabilização de hierarquias simbólicas estabelecidas há muito tempo, que abriu espaço para a popularização e legitimação do estudo da cultura popular —, é preciso então situá-lo no interior da dinâmica das disputas e interdependências intergrupais em mutação, nos níveis intersocial e intra-social. Para compreender o pós-moderno, portanto, há a necessidade de uma boa dose de reflexividade. É preciso focalizar os portadores e transmissores do pós-modernismo que têm interesse no sucesso do termo e tudo o que ele implica em suas disputas com os guardiões das hierarquias simbólicas dominantes na academia, bem como na criação e educação de públicos e platéias capazes de reconhecer e usar bens culturais pós-modernos em suas práticas.

Finalmente, não podemos desprezar o papel dos acadêmicos, artistas e intelectuais de detectar os vestígios de mudança cultural que articulam e modelam como "pós-modernismo". Isso não significa depreciar seu interesse por pós-modernismo, como uma manipulação cínica ou um movimento no interior dos jogos de distinção intelectual. É inegável que, atualmente, estamos testemunhando mudanças culturais que realçaram o perfil da cultura no âmbito da configuração cultura-economia-sociedade, exigindo pesquisa e teorização cuidadosas. Ora, hoje em dia aumentaram a força numérica e o poder potencial dos especialistas em produção simbólica, especialmente se compararmos o debate atual em torno do pós-modernismo com o remoto debate entre os Antigos e os Modernos. Se o pós-modernismo assinala o aumento da importância da cultura — podemos pensar, nesse contexto, na afirmação de Baudrillard (1983b) de que hoje tudo é cultural —, não deveríamos compreender isso apenas como a extensão da lógica e da tecnologia da produção de mercadorias, mas também investigar os modos de transmissão e consumo, as práticas dos especialistas simbólicos, intermediários culturais e públicos, dotados de disposições que os tornam receptivos às sensibilidades designadas como pós-modernas.

5
A estetização da vida cotidiana[1]

Se examinarmos definições de pós-modernismo, encontraremos uma ênfase no apagamento das fronteiras entre arte e vida cotidiana, o colapso das distinções entre alta-cultura e cultura de massa/popular, uma promiscuidade estilística generalizada e uma mistura lúdica de códigos. Essas características gerais das teorias pós-modernas, que ressaltam a igualização e o nivelamento das hierarquias simbólicas, o antifundacionalismo e um impulso geral para a desclassificação cultural, também podem ser associadas ao que se considera serem as experiências pós-modernas características. É possível apoiar-se aqui no uso do termo *modernité*, segundo Baudelaire, para assinalar a nova experiência da modernidade, os choques, os trancos e a presencialidade vívida, apreendidos mediante o rompimento com as formas tradicionais de sociabilidade que pareceu se originar nas cidades modernas, como Paris, de meados do século XIX em diante. Da mesma maneira, talvez seja possível também falar da experiência da *postmodernité* apoiando-se nas mudanças percebidas nas experiências culturais e modos de significação. Vamos encontrar aqui a ênfase na estetização da vida cotidiana e a transformação da realidade em imagens, na obra de Baudrillard (1983a). Jameson (1984a) também enfatiza a perda do sentido de história e a fragmentação do tempo numa série de presentes perpétuos, em que se verifica a experiência de intensidades multifrênicas. Concepções semelhantes de estetização da experiência e colapso do encadeamento ordenado de significantes podem ser detectadas nos textos de seus seguidores, onde se encontram ênfases na "liquefação dos signos e mercadorias", "apagamento da fronteira entre o real e a imagem", "significantes flutuantes", "hiper-realidade", "cultura sem profundidade", "imersão perturbado-

ra", "sobrecarga sensorial" e "intensidades carregadas de afeto" (Kroker e Cook, 1987; Crary, 1984). Embora a inspiração para muitos desses exemplos provenha da intensificação da produção de imagens na mídia e na cultura de consumo em geral, pode-se encontrá-la também nas descrições da cidade contemporânea. Nestas, a ênfase não está somente no tipo de arquitetura nova, especificamente designada como "pós-moderna", mas também na miscelânea estilística eclética e mais geral que se encontra na textura do ambiente edificado urbano. Além disso, uma noção semelhante de descontextualização da tradição e uma incursão por todas as formas culturais, para extrair citações do lado imaginário da vida, são encontradas também entre os jovens "sujeitos descentrados", que apreciam a experimentação e o jogo com a moda e a estilização da vida, enquanto passeiam pelos "não-lugares" pós-modernos urbanos (Chambers, 1987; Calefato, 1988). É inegável que existem conexões e pontes significativas entre o projeto de estetização e estilização da vida cotidiana desses grupos e a tradição da escola de arte romântica e boêmia, que alimentou o *rock*, especialmente a partir da década de 60 e que procurou diversas formas de transgredir a fronteira entre arte e vida cotidiana (ver Frith e Horne, 1987). Isso sugere então que a experiência de *postmodernité*, especialmente a ênfase na estetização da vida cotidiana e sua formulação, articulação e promoção por especialistas culturais, tem uma longa história. Em suma, seria proveitoso explorar a "genealogia" da *postmodernité* e examinar especialmente as conexões entre *modernité* e *postmodernité*, que podem até nos levar de volta a precursores mais remotos. Isso não significa argumentar que o pós-moderno não existe ou é um conceito enganador. Porém, é somente explorando seus antecedentes e o processo cultural em longo prazo, onde talvez tenham ocorrido desenvolvimentos semelhantes mais remotos, que podemos tentar compreender e reconhecer as diferenças entre o que seria específico da pós-modernidade e o que pode representar a acumulação e a intensificação de tendências há muito presentes na modernidade e até na pré-modernidade.

a) a estetização da vida cotidiana

É possível falar da estetização da vida cotidiana em três sentidos. Em primeiro lugar, podemos designar as subculturas artísticas que produziram os movimentos dadaísta, surrealista e da vanguarda histórica, na Primeira Guerra Mundial

e na década de 20, que em suas obras, seus escritos e, em alguns casos, suas vidas, procuraram apagar as fronteiras entre arte e vida cotidiana. A arte pós-moderna na década de 60, com sua reação contra o que era visto como a institucionalização do modernismo no museu e na academia, apoiou-se nessa estratégia. É interessante notar que Marcel Duchamp, que desempenhou um papel central no início do movimento dadaísta com seus infames *ready-mades*, tornou-se venerado pelos artistas da transvanguarda pós-moderna de Nova York na década de 60. Aqui é possível detectar um movimento duplo. Em primeiro lugar, há o desafio direto contra a obra de arte, o desejo de eliminar sua aura[2], dissimular seu halo sagrado e questionar sua posição de respeitabilidade no museu e na academia. Em segundo lugar, há ainda a suposição de que a arte pode estar em qualquer lugar ou em qualquer coisa. Os resíduos da cultura de massa, as degradadas mercadorias de consumo poderiam ser arte (lembremos Warhol e a *pop art*). A arte ainda pode ser encontrada na antiobra — no *happening*, na *performance* transitória e "perdida" que não pode virar peça de museu —, no corpo e em outros objetos do mundo sensorial. Vale notar ainda que muitas estratégias e técnicas artísticas do dadaísmo, do surrealismo e da vanguarda foram tomadas pela publicidade e pela mídia popular na cultura de consumo (ver Martin, 1981).

Em segundo lugar, a estetização da vida cotidana pode designar o projeto de transformar a vida numa obra de arte. O fascínio desse projeto, junto aos artistas, intelectuais e aspirantes a artistas e intelectuais, tem uma longa história. Pode ser encontrado, por exemplo, no grupo Bloomsbury, em torno da virada do século XX, quando G. E. Moore argumentou que os bens supremos da vida consistiam nas afetações pessoais e no gozo estético. Uma ética semelhante da vida como obra de arte pode ser detectada nos escritos de Pater e Wilde, no final do século XIX. Wilde acreditava que o esteta ideal deveria "realizar-se sob muitas formas e por milhares de meios diferentes e estar curioso por novas sensações". É possível argumentar que o pós-modernismo — especialmente a teoria pós-moderna — pôs em evidência as questões estéticas e que há nítidas continuidades entre, de um lado, Wilde, Moore e o grupo Bloomsbury e, de outro, os escritos de Rorty, cujos critérios para a vida boa giram em torno do desejo de alargar o eu, a procura de novos gostos e sensações, a exploração de um número cada vez maior de possibilidades (Shusterman, 1988). Podemos ainda detectar a centralidade da abordagem estética da vida na obra de Foucault, conforme argumentou Wolin (1986). Foucault (1986:41-2) referiu-se aprovativamente à concepção de modernidade de Baudelaire, na qual a figura central é "o dândi, que faz de seu corpo, seu comportamento, seus sentimentos e paixões, sua própria existência, uma obra de arte". Com efeito, o homem moderno é "o homem que procura inventar a si próprio". O dandismo, que se desenvolveu inicialmente com Beau Brumel na Inglaterra, no

século XIX, ressaltava a procura de uma superioridade especial mediante a construção de um estilo de vida exemplar e sem concessões, no qual uma aristocracia de espírito se manifestava no desprezo às massas e na preocupação heróica com a realização da originalidade e superioridade no vestuário, na conduta, nos hábitos pessoais e até no mobiliário — o que chamamos agora de "estilo de vida" (ver R.H. Williams, 1982: 107ss). Isso se tornou um tema importante no desenvolvimento das contraculturas artísticas, a *bohème* e as vanguardas de Paris, da metade até o final do século XIX; encontra-se o fascínio com a estetização da vida nos escritos e nas vidas de Balzac, Baudelaire, Comte d'Orsay, Edmond de Goncourt, de Montesquieu e Huysmans' des Esseintes. Esse duplo foco das contraculturas artísticas e intelectuais, numa vida de consumo estético e na necessidade de dar à vida uma forma que proporcionasse prazer estético, deveria ser associado ao desenvolvimento do consumo de massa em geral, à busca de novos gostos e sensações e à construção de estilos de vida distintivos, que se tornaram aspectos centrais da cultura de consumo (Featherstone, 1987a).

O terceiro sentido de estetização da vida designa o fluxo veloz de signos e imagens que saturam a trama da vida cotidiana na sociedade contemporânea. A teorização desse processo apoiou-se muito na teoria do fetichismo da mercadoria de Marx, desenvolvida sob diversas formas por Lukács, a Escola de Frankfurt, Benjamin, Haug, Lefebvre, Baudrillard e Jameson. Para Adorno, a dominância cada vez maior do valor de troca não somente suprimiu o valor de uso original das coisas e o substituiu pelo valor de troca abstrato, como também deixou a mercadoria livre para adquirir um valor de uso *ersatz* ou secundário, o que Baudrillard posteriormente designaria como "valor-signo". A centralidade da manipulação comercial das imagens, mediante a publicidade, a mídia e as exposições, *performances* e espetáculos da trama urbanizada da vida diária, determina, portanto, uma constante reativação de desejos por meio de imagens. Assim, a sociedade de consumo não deve ser vista apenas como a divulgadora de um materialismo dominante, pois ela também confronta as pessoas com imagens-sonho que falam de desejos e estetizam e fantasiam a realidade (Haug, 1986:52; 1987:123). É esse o aspecto retomado por Baudrillard e Jameson, que enfatizaram o papel novo e central das imagens na cultura de consumo, concedendo à cultura uma importância sem precedentes. Para Baudrillard, a concentração, a densidade, a extensão inconsútil e abrangente da produção de imagens na sociedade contemporânea nos empurram para uma sociedade qualitativamente nova, o mundo simulacional ou a cultura pós-moderna, na qual se aboliu a distinção entre realidade e imagem, estetizando-se a vida cotidiana. Vale acrescentar que, de modo geral, os autores mencionados avaliam negativamente esse processo, salientando os aspectos manipulativos (com exceção de Benjamin, em certa medida, e Baudrillard, em seus últimos textos). Isso impeliu alguns autores a argumentar em favor de uma integração mais progressista entre arte e vida cotidiana — como encontramos, por exemplo, no *Essay on liberation*, de Marcuse (1969). Também encontramos esse ponto de vista nas noções de revolução cultural desenvolvidas sob diversas formas por Henri Lefebvre (1971), com seu apelo de "que a vida cotidiana se transforme em obra de arte", e pelos Situacionistas Internacionais (ver Poster, 1975).

Evidentemente, esse terceiro aspecto da estetização da vida cotidiana é central para o desenvolvimento da cultura de consumo. Precisamos ter consciência de sua interação com o segundo aspecto que identificamos: com efeito, é necessário examinar os processos de seu desenvolvimento relacional em longo prazo, que determinaram o desenvolvimento dos mundos de sonho da cultura de consumo de massa e de uma esfera (contra)cultural separada, na qual artistas e intelectuais adotaram várias estratégias de distanciamento, além de tentar tematizar e compreender esse processo. Em primeiro lugar, examinaremos mais detalhadamente os escritos de Baudrillard para obter uma noção mais precisa do significado da estetização da vida cotidiana em relação ao pós-modernismo.

Em seus primeiros escritos sobre a sociedade de consumo, Baudrillard desenvolveu uma teoria da mercadoria-signo, na qual mostrou como a mercadoria se transformou num signo, na acepção de Saussure, cujo significado é determinado arbitrariamente por sua posição num conjunto auto-referenciado de significantes. Em seus escritos mais recentes, Baudrillard (1983a, 1983b) levou essa lógica mais adiante, chamando a atenção para a sobrecarga de informação proporcionada pela mídia, que atualmente nos confronta com um fluxo infinito de imagens e simulações fascinantes, de modo que "a TV é o mundo". Em *Simulations*, Baudrillard (1983a:148) declara que nessa hiper-realidade o real e o imaginário se confundem, e a fascinação estética está em toda a parte, de modo que "paira sobre tudo uma espécie de paródia não-intencional, de simulação técnica, de fama indefinível à qual se fixa um prazer estético". Para Baudrillard (1983a:151), a arte deixou de ser uma realidade protegida e separada; ela ingressa na produção e reprodução, de modo que tudo, "mesmo que seja a realidade cotidiana e banal, é por isso mesmo classificado como arte e se torna estético". O fim do real e o fim da arte introduzem-nos numa hiper-realidade, onde o segredo descoberto pelo surrealismo torna-se mais amplamente difundido e generalizado. Conforme observa Baudrillard (1983a:148):

> "Atualmente, a própria realidade é hiper-realista. O segredo do surrealismo já era o de que a realidade mais banal poderia tornar-se surreal, mas somente em certos momentos privilegiados que, não obstante, ainda estão vinculados com

a arte e o imaginário. Atualmente, é a realidade cotidiana em sua totalidade — política, social, histórica e econômica — que de agora em diante incorpora a dimensão simulacional do hiper-realismo. Por toda a parte já vivemos numa alucinação 'estética' da realidade."

O mundo simulacional contemporâneo assistiu ao fim da ilusão do relevo, da perspectiva e da profundidade, na medida em que o real é esvaziado, e a contradição entre real e imaginário é abolida. Baudrillard (1983a:151) acrescenta:

> "E assim a arte está por toda a parte, uma vez que o artifício jaz no próprio coração da realidade. E assim a arte está morta, não somente porque sua transcendência crítica está perdida, mas porque a própria realidade, totalmente impregnada por uma estética inseparável de sua própria estrutura, vem se confundindo com sua própria imagem."

Nessa terceira etapa da cultura simulacional, que Baudrillard agora chama de pós-moderna (Kellner, 1987), uma das formas mais usadas como ilustração é a MTV (ver Chen, 1987; Kaplan, 1986, 1987). De acordo com Kaplan (1986), a MTV parece existir num presente atemporal, com os artistas de vídeo vasculhando gêneros cinematográficos e movimentos artísticos de períodos históricos diferentes para embaçar as fronteiras e o sentido de história. A história é espacializada; hierarquias e desenvolvimentos estéticos são destruídos com a mistura de gêneros e de formas da arte culta, popular e comercial. Argumenta-se que o fluxo contínuo de imagens diversas torna difícil encadeá-las numa mensagem dotada de sentido; a intensidade e o grau de saturação de significantes resistem à sistematização e à narratividade. Porém, deveríamos levantar a questão de como funcionam essas imagens: a MTV teria ido além de um sistema de signos formador de uma linguagem estruturada, na acepção de Saussure?

A distinção entre "discurso" e "figura", que Scott Lash (1988) retira da obra de Lyotard (1971), pode nos ajudar de algum modo a responder a essa questão. Lash aponta algumas características que fazem da cultura pós-moderna uma cultura figurada: sua ênfase em processos primários (desejo), mais do que secundários (o ego); nas imagens, mais do que nas palavras; na imersão do espectador e no desejo pelo objeto, em oposição à conservação da distância. Lash também associa essas qualidades ao processo de desdiferenciação. Essa noção baseia-se numa inversão do processo de "diferenciação" cultural, mencionado por Weber e Habermas (que supõem a diferenciação das formas estéticas em relação ao mundo real), para a "desdiferenciação", que favorece a eliminação da aura da arte e uma estética do desejo, da sensação e da ausência de mediações. Para Lash, então, a desdiferenciação e os regimes figurados de significação assinalam o modo como

as imagens, ao contrário da linguagem, se baseiam nas memórias perceptuais que se apóiam no inconsciente e não são estruturadas por regras sistemáticas, como a linguagem. As imagens representam iconograficamente, isto é, por meio de semelhanças. Embora o figurado se encontre nos regimes visuais de significação, como o cinema, a televisão e os anúncios publicitários, é possível dizer que se trata de uma característica geral da cultura de consumo. Para tanto, podemos nos referir às ênfases de Benjamin (1982b) na noção de embriaguez e à poetização do banal nos mundos de sonho da cultura de massa, que têm um papel central em sua discussão das galerias de Paris no século XIX em seu *Passagen-Werk* — um estudo que, focalizando Paris no século acima citado, confronta em tempo e espaço as origens do segundo e do terceiro sentidos da estetização da vida cotidiana que acabamos de discutir.

A estetização da vida cotidiana mediante os regimes de significação figuradas, que Lash (1988) considera centrais para o pós-modernismo, pode ter sua gênese na expansão da cultura de consumo nas grandes cidades das sociedades capitalistas do século XIX, que se tornaram os locais dos mundos de sonho embriagantes, do fluxo de mercadorias, imagens e corpos (o *flâneur*) em constante mutação. Além disso, essas grandes cidades eram os locais das contraculturas artísticas e intelectuais, das vanguardas boêmias e artísticas, cujos participantes ficaram fascinados com o elenco de sensações novas, procurando apreendê-las por diversos meios e agiam também como intermediários, estimulando, formulando e disseminando essas sensibilidades junto a platéias e públicos mais amplos (ver Seigel, 1986). Embora a literatura sobre modernidade chame a atenção para o papel central dessa experiência de *modernité* — os choques, trancos e fantasmagorias dos novos centros urbanos, apreendidos na discussão de Baudelaire sobre o *flâneur* e na de Benjamin sobre as galerias de Paris—, é preciso avaliar o quanto ela é relevante para a compreensão da experiência de "*postmodernité*".

Assim, é preciso examinar as continuidades e descontinuidades com as práticas e locais do final do século XX. Isso nos dirigiria para uma consideração da renovação urbana mediante o processo de pós-modernização (Cooke, 1988; Zukin, 1988a) com a restauração, reocupação e revalorização das áreas urbanas centrais e o surgimento de ambientes simulacionais com o uso de imagens espetaculares nas grandes galerias, *shopping centers*, parques temáticos e hotéis. Além disso, tem-se argumentado que mudanças importantes vêm ocorrendo nas instituições (anteriormente) designadas como espaços exclusivos do conhecedor instruído e do observador sério: os museus. Atualmente, os museus procuram agradar a platéias mais amplas, descartando seu rótulo de espaços destinados exclusivamente à alta-cultura para se transformarem em locais de espetáculos, sensações, ilusões e montagens — espaços que proporcionam experiências, em vez de incu-

tir o valor do saber canônico e das hierarquias simbólicas dominantes (Roberts, 1988). É preciso investigar ainda o processo de articulação, transmissão e disseminação da experiência desses novos espaços junto aos vários públicos e platéias, por meio dos intelectuais e intermediários culturais, e examinar o modo como as pedagogias dessas novas sensibilidades são incorporadas nas práticas cotidianas.

Isso aponta para a necessidade de examinar a estetização da vida cotidiana em situações específicas no espaço e no tempo. Embora a estetização total da vida cotidiana acarrete a destruição das barreiras entre a arte, a sensibilidade estética e a vida cotidiana, de modo que o artifício torna-se a única realidade disponível, não deveríamos assumir isso como um dado ou como um elemento da natureza da percepção humana que, uma vez descoberto, possa ser detectado em toda existência humana anterior. Antes, deveríamos investigar o processo de sua formação. Por isso, é necessário levantar questões sociológicas rigorosas sobre situações específicas e grau de generalidade. Para tanto, examinamos as origens históricas e a sociogênese de estilos cognitivos e modos de percepção específicos que emergem nas disputas e interdependências mutáveis entre configurações de pessoas. Tomemos dois exemplos sucintos: conforme mostrou Robbins (1987), em seu estudo dos alpinistas britânicos no século XIX, o processo por meio do qual as montanhas, por muito tempo encaradas com indiferença por viajantes e nativos, tornaram-se objetos belos, capazes de proporcionar prazeres estéticos, foi um processo social definido, envolvendo o desenvolvimento, a educação e a institucionalização de novos gostos nas classes médias; da mesma maneira, no princípio do século XVIII, o surgimento do *Grand Tour* passou a atrair pessoas da nobreza e das classes altas que desejavam vivenciar as ruínas e os tesouros artísticos da Europa, enquanto anteriormente a atitude predominante era de resistência a sair da própria localidade, imaginando-se, de modo geral, que ela proporcionava todas as sensações e prazeres de que se poderia precisar (Hazard, 1964:23).

É inegável que precisamos trabalhar na direção de uma noção mais precisa do que se entende por estetização da vida cotidiana. De modo geral, a estética procurou examinar a natureza da arte, o belo, a experiência estética e os critérios para o julgamento estético (Wolff, 1983:13,68ss). A partir do desenvolvimento da estética moderna, no século XVIII, uma tradição influente desenvolveu-se com base na *Crítica do juízo estético*, de Kant, na qual a característica distintiva do julgamento de gosto estético é o desprendimento — dessa perspectiva, pode-se observar qualquer coisa com uma atitude estética, inclusive todo o elenco de objetos da vida cotidiana. Assim, Simmel mostra a influência dessa tradição quando se refere aos prazeres envolvidos no ato de observar um objeto de um ponto de vista desprendido, contemplativo, sem a imersão direta (Frisby, 1981:151). Verifica-se essa atitude distanciada, voyeurista, no *flâneur* nas grandes

cidades, cujos sentidos são superestimulados pela torrente de novas perspectivas, impressões e situações que lhe atravessam o caminho. Porém, enfrentamos ainda a questão da necessidade do distanciamento e se o inverso deste, no figurado, ainda pode ser descrito como determinante de uma orientação estética. Da mesma maneira que Lash (1988) fala em desdiferenciação, pode ser útil também referir-se ao desdistanciamento ou "instantaneamento"[3] — isto é, o prazer de mergulhar nos objetos de contemplação (estamos usando a noção de distanciamento, neste contexto, de um modo diferente do que fez Mannheim (1956) em sua discussão sobre a democratização da cultura). O desdistanciamento tem a vantagem de apreender a capacidade de observar objetos e experiências geralmente situados fora do conjunto de objetos institucionalmente desigados como estéticos, na medida em que assinala a presença imediata do objeto e a imersão na experiência mediante o investimento do desejo. Com efeito, o desdistanciamento supõe a capacidade de desenvolver um descontrole das emoções, abrir-se para todo o elenco de sensações disponíveis que o objeto pode evocar. Outra questão que precisa ser levada em conta é em que medida o figurado e a desdiferenciação discutidos por Lash, além do mencionado uso da noção de desdistanciamento, podem ser empregados para sugerir outras categorias associadas — pré-diferenciação e pré-distanciamento — que apontam uma forma semelhante de imersão e abandono de controles codificados e um enquadramento de experiências que ocorre antes dos processos de diferenciação e distanciamento, ou que se pode dizer que surge e se desenvolve paralelamente a esses processos, em momentos liminares circunscritos. No plano teórico, pode ser proveitoso abordar isso em um ponto mais recente, nos termos dos equilíbrios mutáveis entre envolvimento e desprendimento. Elias (1987c) mostra como o artista oscila entre o envolvimento emocional intenso e o desprendimento. Com efeito, um talento fundamental gerado no interior das subculturas artísticas é o de desenvolver e administrar a capacidade de se deslocar entre a exploração total e o controle das emoções, tanto no processo de criação da obra de arte como no desenvolvimento de um respectivo estilo de vida (discutiremos isso mais detalhadamente adiante). Finalmente, deveríamos acrescentar que, se considerarmos que a estética gira em torno de questões relativas ao gosto, Bourdieu (1984) desenvolveu uma oposição entre a alta-estética kantiana — envolvendo a apreciação cognitiva, o distanciamento e o desenvolvimento controlado do gosto puro — e aquilo que ela nega, o gozo dos prazeres imediatos, sensoriais, físicos e "grotescos" das classes populares. Nos termos da estetização da vida cotidiana, é preciso perguntar até que ponto as impressões diretas, sensações e imagens dos "mundos de sonho" da cultura de consumo nas grandes cidades, que encontram ressonância nos regimes de significação figurados do pós-modernismo, teriam uma história mais longa dentro do processo de

desenvolvimento das classes populares e de sua cultura. Antes, porém, é preciso que nos voltemos para uma consideração sucinta da experiência de modernidade nas grandes cidades da Europa, de meados até o final do século XIX, tal como foi discutida por Baudelaire, Benjamin e Simmel.

b) *modernité*

Baudelaire, Benjamin e Simmel procuraram explicar as novas experiências de *modernité* nas grandes cidades, de meados até o final do século XIX. Baudelaire focalizou a Paris dos anos compreendidos entre 1840 e 1850, que posteriormente fascinaria Benjamin. O mundo de Baudelaire, com sua cultura de massa em expansão, foi o tema do inacabado *Passagen-Werk*, de Benjamim (1982b). A obra de Simmel, *Philosophy of money*, escrita na década iniciada em 1890 e publicada em 1900, também focaliza a experiência de divagadores e consumidores nos espaços urbanos novos e repletos de Berlim. A Berlim de Simmel também foi o tema das reflexões de Benjamin sobre sua própria infância, nos trabalhos *Berliner Kindheit um 1900* e *Crônica de Berlim* (Benjamin, 1979).

Baudelaire era fascinado com a beleza e o horror transitórios e fugazes da vida em Paris em meados do século XIX: o espetáculo pomposo e mutável da vida elegante, os *flâneurs* divagando através das impressões fugazes da multidão, os dândis, os heróis da vida moderna — designados por Lefebvre (1978) como os "artistas espontâneos" (em oposição aos "profissionais") —, que procuravam transformar suas vidas em obras de arte (citado em Frisby, 1985b: 19). Para Baudelaire, a arte deveria esforçar-se para apreender esses cenários modernos. Ele desprezava os artistas contemporâneos, que pintavam quadros com vestuários e mobília da Grécia e da Roma antigas, da Idade Média, ou do Oriente. Antes, o artista deveria ter consciência de que "cada época tem o seu próprio passo, olhada e jeito (...) não somente nas maneiras e gestos, mas até na forma do rosto" (Baudelaire, 1964:12). Da mesma maneira que qualquer atividade ou profissão imprime suas marcas de beleza ou horror no rosto e corpo, assim o pintor da vida moderna, como Constantine Guys, que Baudelaire admirava, deveria se esforçar para perseguir a beleza transitória, fugaz, que é reconstituída com uma velocidade cada vez maior.

Baudelaire era fascinado com a multidão. Benjamin (1973:169) contrapõe tanto a aversão de Engels pela multidão como o retrato de Poe sobre o medo e a ameaça da multidão, ao *flâneur* de Baudelaire, que habitava uma multidão diferente, nas galerias, onde dispunha de espaço suficiente para passear com conforto e sem pressa (Benjamin, 1973:194). As novas galerias parisienses foram o tema de *Passagen-Werk*, de Benjamin (1982b). Elas são literalmente passagens, mundos sem janelas, "espaços espirituais da psique" (van Reijen, 1988). As galerias e lojas de departamentos, esses "mundos de sonho" da cultura de consumo, eram para Benjamin materializações da fantasmagoria de que falara Marx em sua seção sobre "o fetichismo da mercadoria", no primeiro volume de *O Capital*. As novas galerias e lojas de departamentos eram templos onde as mercadorias eram cultuadas como fetiches. Benjamin procurou dar expressão ao "apelo sexual do inorgânico no fetiche das mercadorias" (van Reijen, 1988; para uma discussão das lojas de departamentos e galerias, ver R.H. Williams, 1982; Geist, 1983.)

Na era do industrialismo, a força da arte como ilusão, sua autoridade de obra original, a fonte de sua aura, deslocou-se para a indústria, com a pintura passando para a propaganda visual, a arquitetura para a engenharia técnica, e o artesanato e a escultura para as artes industriais, de modo a produzir uma cultura de massa. Paris exemplificou esse novo panorama urbano de representações visuais. Como observa Buck-Morss (1983:213):

> "É possível dizer que a dinâmica do industrialismo capitalista provocou uma inversão curiosa, na qual 'realidade' e 'arte' trocaram de lugar. A realidade torna-se artificial, uma fantasmagoria de mercadorias e construções arquitetônicas, possível graças aos novos processos industriais. A cidade moderna nada mais é do que a proliferação desses objetos, cuja densidade criou uma paisagem artificial de edifícios e itens de consumo tão totalmente envolvente quanto a paisagem natural anterior. Na verdade, para as crianças (como Benjamin) nascidas no ambiente urbano, esses objetos pareciam ser a própria natureza. A compreensão que Benjamin tinha das mercadorias não era simplesmente crítica. Ele afirmava o aspecto utópico das mercadorias mediante imagens que 'livraram a criativa da arte, assim como no século XVII as ciências se libertaram da filosofia' (*Passagen-Werk*: 1236, 1249). Essa fantasmagoria de objetos materiais produzidos industrialmente, edifícios, avenidas, toda espécie de mercadorias, de livros de viagens a artigos de toucador — 'era' cultura de massa, para Benjamin, e é a preocupação central de *Passagen-Werk*."

Os meios de comunicação de massa do século XX, com os filmes de Hollywood, a indústria publicitária em expansão e a televisão, poderiam reduplicar infinitamente esse mundo das mercadorias, embora Benjamin ainda acredite que

os meios de comunicação de massa, especialmente o cinema, poderiam ser usados de maneira mais crítica, não para duplicar as ilusões, e sim para demonstrar que a realidade era ilusão.

A reprodução cíclica constante de temas artísticos e históricos no mundo estetizado das mercadorias significou que a paisagem da cidade conferiu às memórias da infância a qualidade de sonhos sedutores parcialmente esquecidos. No mundo mítico e mágico da cidade moderna, a criança descobre o novo de novo, e o adulto redescobre o velho no novo (Buck-Morss, 1983:219). A capacidade da paisagem urbana em constante mutação de evocar associações, semelhanças e memórias alimenta a curiosidade daquele que vagueia nas multidões. Para quem perambula ociosamente nas ruas, os objetos aparecem divorciados de seu contexto e sujeitos a conexões misteriosas, nas quais os significados são lidos na superfície das coisas (Buck-Mors, 1986:106). Baudelaire (1964:4) procurou apreender essa experiência usando a metáfora da capacidade do convalescente de ver tudo de novo, sem mediações. A convalescença, nos diz Baudelaire, é como uma volta à infância: o "convalescente, como a criança, está possuído no grau máximo pela faculdade de se interessar ardentemente pelas coisas, sejam aparentemente as mais triviais (...). A criança vê tudo como novidade, está sempre "embriagada" (apud Frisby, 1985b:17). Essa passagem é interessante porque se assemelha àquela em que Fredric Jameson (1984b:118) afirma que as "intensidades", como na esquizofrenia, são uma das características-chaves da cultura pós-moderna, referindo-se às experiências poderosas e ardentes carregadas de afetividade. Essas experiências conduzem a uma ruptura na relação entre os significantes e à fragmentação do tempo numa série de presentes perpétuos, encontradas na esquizofrenia ou nas percepções da convalescença. Nesse caso, parecem ser um bom exemplo de estética figurada.

David Frisby (1985a), em sua discussão sobre Georg Simmel como o primeiro sociólogo da modernidade, mostra como a neurastenia, o habitante da grande cidade e o freguês, temas que Benjamin (1973:106) detectou na obra de Baudelaire, são também de grande importância na discussão de Simmel sobre a modernidade. Simmel desenvolve *insights* interessantes sobre a dimensão estética da arquitetura das exposições mundiais, cuja natureza passageira e ilusória ecoa a dimensão estética das mercadorias, como já mencionamos. Um processo semelhante de introdução da estética em áreas não-estéticas também pode ser encontrado na moda. O ritmo acelerado da moda intensifica nossa consciência temporal, e nosso prazer sumultâneo com o novo e com o antiquado nos dá um forte noção do tempo presente. As modas em mutação e as exposições mundiais assinalam a perturbadora pluralidade de estilos na vida moderna. Para as classes médias, o recolhimento ao interior da unidade doméstica não serviu de abrigo do

estilo, pois na virada do século, quando Simmel estava escrevendo, o movimento contemporâneo *Jugendstil* (na Grã-Bretanha havia um movimento paralelo, conhecido como Estetecismo) procurava estilizar "cada pote e panela". A estilização de interiores foi uma tentativa paradoxal de oferecer um ambiente suavizado e relativamente estável para o subjetivismo da vida moderna (Frisby, 1985a:65).

Para Frisby (1985a:52), a teoria da modernidade cultural de Simmel é preferível à de Habermas. Embora Habermas (1981a) discuta a estética da modernidade nos termos de Baudelaire, sua definição de modernidade cultural apóia-se na teoria da modernidade de Max Weber, envolvendo a diferenciação das esferas da vida (Habermas, 1984). Para Frisby, a posição de Simmel é preferível pelo fato de tentar assentar a esfera estética no mundo da vida moderna mais do que vê-la separada das outras esferas da vida.

É possível usar essas posições contrastantes para destacar alguns aspectos, de modo a finalizar esta seção. Em primeiro lugar, talvez não seja o caso de escolher entre Habermas ou Simmel, mas, antes, verificar que ambos olham para aspectos diferentes do mesmo processo. A posição de Habermas apóia-se na discussão de Weber sobre a emergência de contraculturas artísticas separadas, como a boêmia de meados do século XIX. Embora o termo "esfera cultural", que inclui a ciência, a lei e a religião, além da arte, possa nos desviar das interdependências que ela mantém com o resto da sociedade, tem o mérito de chamar a atenção para as "carreiras" — para o aumento da quantidade e do poder potencial dos especialistas na produção simbólica, especialmente para os nossos propósitos, dos artistas e dos intelectuais. As contraculturas artísticas também estavam situadas espacialmente nas grandes cidades do século XIX, particularmente em Paris (Seigel, 1986), que Benjamin chamou de "a capital do século XIX". É preciso, portanto, considerar a posição do artista e do intelectual como *flâneurs*, vagueando pelos novos espaços urbanos e observando os choques, trancos, fluxos da multidão e mundos de sonhos de que falamos.

A importância desse grupo, cujos integrantes são, por questão de ofício, predispostos a observar e registrar experiências, está no fato de que as experiências que apreenderam enquanto flanavam pelos espaços urbanos foram tidas como "as" experiências definitivas desses lugares. Em Baudelaire, Simmel e Benjamin encontramos numerosas referências ao senso de desprendimento do observador, seguido de ondas de imersão (envolvimento), mas todos eles imaginam que a multidão da cidade é uma massa de indivíduos anônimos na qual é possível mover-se sem ser notado e deixar-se carregar. Baudelaire (1964:9), por exemplo, fala do prazer de ver "o mundo, estar no centro do mundo e, não obstante, permanecer escondido do mundo". Ora, o espectador não é invisível e poderíamos seguir Bourdieu (1984) e mencionar um bom motivo para o intelec-

tual ou o artista pequeno-burguês procurar essa invisibilidade e sentir que está flutuando no espaço social. Porém, ele não é um gravador perfeito, nem uma câmera que registra instantâneos; ele (e é preciso ter cuidado ao usar o termo, como ressalta Janet Wolff (1985) em seu ensaio "The invisible *Flâneuse*") é um ser humano dotado de um corpo, cuja aparência e conduta transmitem impressões e signos legíveis aos que estão a seu redor. Esses signos não estão inscritos somente nos profissionais e prostitutas, mas também nos artistas e intelectuais. Embora a multidão, com seu fluxo veloz de corpos, possa ser um lugar de encontros mudos, o processo de decodificação e o prazer de interpretar as aparências das outras pessoas acontecem rapidamente, como Baudelaire assinalou. Baudelaire não só estava consciente de que sua própria atividade intelectual e artística havia se trasformado em mercadoria, como também desprezava as tentativas dos artistas de mentalidade etérea e espiritual de escapar ao processo de apropriação na vida pública. Assim, em seu ensaio "A Perda do Halo", ele zomba do poeta que imagina poder flutuar invisível através das multidões, mostrando que sua arte é profana e sua *persona*, socialmente identificável (ver Spencer, 1985:71; Berman, 1982:155).

À medida que nos afastamos dessa esfera liminar, para focalizar encontros sociais diretos nas lojas, escritórios e instituições, o fluxo desacelera-se, e o processo de interpretação ocorre de maneira mais precisa, uma vez que os participantes são capazes de detectar, monitorar e reagir ao poder simbólico manifestado nos sinais e gestos físicos inconscientes: vestuário, estilo, tom de voz, expressão facial, maneiras, porte e modo de andar; e, corporificado no volume do corpo, altura, peso, etc., que revelam as origens sociais do transmissor. Com efeito, é preciso compreender o artista e o intelectual nos termos de seu estilo de vida, identificável e localizável no espaço social. Artistas e intelectuais têm ainda interesse social (1) na aceitação mais ampla de suas percepções sobre a vida, a saber, o valor da contemplação estética, mesmo quando o desafiam e o negam; o valor dos bens culturais e intelectuais em geral; e a necessidade de aprender o modo de usá-los e vivenciá-los; e (2) na proclamação da superioridade do estilo de vida manifestado em suas subculturas, de modo a fazer com que outros adotem os estilos, modas e percepções "ociosos" que corporificam — se não os de hoje, propostos pela vanguarda, então os de ontem, que manteriam a vantajosa distância entre os *cognoscenti* e suas platéias e discípulos ansiosos, mas defasados.

Enquanto podemos usar Weber e Habermas para dirigir a atenção para os gostos e estilos de vida dos artistas e intelectuais, bem como seu interesse na generalização das percepções e sensibilidades estéticas, Simmel e Benjamin podem ser usados para chamar nossa atenção para o modo como a paisagem urbana ficou estetizada e encantada, mediante a arquitetura, *outdoors*, vitrines, anúncios,

publicidade, embalagens, sinais de rua, etc. e mediante as pessoas reais que se movimentam por esses espaços: os indivíduos que, em graus variados, usam roupas, penteados e maquilagens da moda, ou que adotam formas estilizadas específicas de movimentar ou aprumar seus corpos. A estetização da vida cotidiana, nesse segundo sentido, assinala a expansão e a extensão da produção de mercadorias nas grandes cidades, que ergueu novos edifícios, lojas de departamentos, galerias, *shopping centers*, etc., produzindo uma coleção infindável de bens para revestir as lojas e abastecer os que por elas passam. É essa dupla capacidade da mercadoria, de ser valor de troca e valor de uso *ersatz*, de ser o mesmo e o diferente, que lhe permite assumir uma imagem estetizada, seja qual for a imagem idealizada da moda. Sennett (1976), por exemplo, conta-nos que na primeira loja de departamentos parisiense, *Bon Marché*, pouco depois de sua inauguração, nos idos de 1850, uma das primeiras vitrines exibia potes e panelas. Os potes e panelas estavam arrumados num cenário estilizado, representando uma ilha dos mares do Sul, com conchas, contas de coral, palmeiras e coisas assim, para produzir um efeito estético. Precisamos ainda perguntar: "quem arrumou o cenário?" A resposta seria, em princípio, os decoradores de vitrines, mas podemos ainda apontar outros profissionais em campos afins, como publicidade, *marketing*, *design*, moda, arte comercial, arquitetura e jornalismo, que ajudaram a modelar e criar os mundos de sonhos. Os gostos, disposições e esquemas classificatórios desses profissionais são, em grande medida, semelhantes aos dos artistas e intelectuais, e eles geralmente se mantêm a par dos desenvolvimentos mais recentes nessas esferas. Assim, de muitas maneiras declaradas ou sutis, eles também transmitem disposições e sensibilidades estéticas, bem como as noções do "artista como herói" e a importância da "estilização da vida" para públicos mais amplos (ver Allen, 1983; Frith e Horne, 1987; Zukin, 1988b). Com efeito, enquanto intermediários culturais, eles desempenham um papel importante na educação do público para novos gostos e estilos.

O segundo aspecto a destacar é que muitas das características associadas à estetização pós-moderna da vida cotidiana têm uma base na modernidade. É possível dizer que a predominância das imagens, da liminaridade, das intensidades ardentes características da percepção das crianças, convalescentes, esquizofrênicos e outros, bem como os regimes de significação figurados, têm seus paralelos nas experiências de *modernité* descritas por Baudelaire, Benjamin e Simmel. Nesse sentido, podemos apontar os elos entre modernismo e pós-modernismo, como faz Lyotard (1984:72) quando afirma que o pós-modernismo "não é o modernismo em seu final, mas no estado nascente, e esse estado é constante". Embora Lyotard esteja se referindo ao modernismo artístico e adote uma perspectiva kantiana sobre a pós-modernidade, como o esforço vanguardista de constan-

temente exprimir o inexprimível e representar o irrepresentável, podemos estender essa observação aos espetáculos e ambientes simulados do final do século XX, nas grandes galerias, *shopping centers*, lojas de departamentos, parques temáticos, Disneyworlds, etc. (ver Urry, 1988), que têm muitas características em comum com as lojas de departamentos, galerias, feiras mundiais, etc., descritas por Benjamin, Simmel e outros. Para mencionar um exemplo sucinto: a Exposição de Paris, de 1900, incluiu algumas simulações, como uma exótica paisagem indiana, com animais empalhados, tesouros e especiarias; uma representação da Espanha andaluza, na época dos mouros, com interiores e jardins simulados; um panorama da ferrovia Transiberiana, que colocava os espectadores num vagão de verdade, movendo-se sobre um trilho, enquanto do lado de fora da janela desenrolava-se uma tela para dar uma impressão da Sibéria. Houve também a demonstração de um espetáculo multiprojetor, um antigo precursor do cinerama (ver R.H. Williams, 1982).

Em terceiro lugar, a ênfase do figurado nos processos primários, os fluxos de imagens, a qualidade onírica da modernidade, com suas intensidades ardentes e o sentimento de espanto e admiração diante da estética das mercadorias em exposição, remontam a épocas anteriores à modernidade. Veremos sucintamente seus precursores nos carnavais, feiras, teatros e outros espetáculos públicos. Essas situações proporcionavam excitação, uma nova série de sensações e o descontrole geral das emoções, um contraste e um alívio temporário do controle geral da afetividade decorrente do processo civilizador.

Em quarto lugar, nada temos a dizer sobre os aspectos progressistas ou reacionários desse processo, exceto notar que se prezaram muito as qualidades antinômicas e transgressoras das subculturas artísticas e intelectuais do modernismo e sua invasão da vida cotidiana mediante o desenvolvimento da cultura de consumo. Com efeito, para Bell (1986), a arte corroeu a moralidade, e a ética puritana deu lugar à busca hedonista de novas sensações e gratificações, por parte do "eu sem entraves". É possível que Bell tenha exagerado a ameaça social e o efeito amoralizante na sociedade mediante uma ênfase excessiva nas qualidades desestabilizadoras e socialmente transgressoras e uma superestimação do papel das crenças, em oposição às práticas, na produção de uma ordem social viável. Além disso, apesar de os artistas envidarem inúmeros esforços para superar uns aos outros em sua disputa para escandalizar a pequena burguesia, é possível argumentar que muitas práticas e estilos de vida dos artistas, mais do que constituírem uma regressão emocional descontrolada e ingênua, envolvem necessariamente "um descontrole controlado das emoções" que pode supor — e na verdade exige — o respeito mútuo e a auto-repressão, em oposição a uma regressão narcísica que ameace destruir o vínculo social (ver Wouters, 1986).

c) as classes médias e o controle do carnavalesco

Para Daniel Bell (1976), o modernismo, com suas qualidades antinômicas e transgressoras, dominou as artes a partir de meados do século XIX. Sem dúvida, nessa época, especialmente em Paris, depois das revoluções de 1848, assistiu-se à emergência das boêmias, que adotam as estratégias de transgressão em sua arte e seu estilo de vida (Siegel, 1986). Os representantes da boêmia viviam fora dos limites da sociedade burguesa e eram identificados com o proletariado e a esquerda. Hauser (1982) designa os boêmios como o primeiro proletariado artístico autêntico, composto por pessoas cuja vida era completamente insegura. Com efeito, eles viviam nas regiões mais baratas das grandes cidades, em intimidade com as camadas populares. Desenvolveram comportamentos semelhantes, valorizando a espontaneidade, um *ethos* de trabalho anti-sistemático e uma falta de atenção para com a noção de vida ordeira, as convenções e controles da classe média respeitável. Porém, embora os símbolos e o estilo de vida dos boêmios tenham parecido novos, as estratégias de transgressão adotadas tinham uma longa história. Entre as classes médias, verificaram-se tentativas de usar símbolos de transgressão para causar escândalos paralelamente ao processo civilizador, que procurou determinar o controle das emoções por meio dos costumes. É possível, portanto, seguindo Stallybrass e White (1986), ver as boêmias como criadoras de "repertórios simbólicos liminares" semelhantes aos produzidos pelas formas antigas de carnaval. As boêmias de classe média, especialmente o surrealismo e o expressionismo, assumiram, de uma forma deslocada, muitas das inversões e transgressões simbólicas encontradas no carnaval. Talvez remontem ao carnaval da Idade Média muitos dos aspectos figurais, a sucessão desconexa de imagens fugazes, sensações, descontrole emocional e desdiferenciação, que vieram a ser associados ao pós-modernismo e à estetização da vida cotidiana.

Stallybrass e White, em seu livro *Politics and poetics of transgression* (1986), discutem a natureza relacional dos carnavais, festivais e feiras, vistos como inversões ou transgressões simbólicas nas quais as distinções superior/inferior, erudito/popular, clássico/grotesco são mutuamente construídas e deformadas. Os autores apóiam-se na obra de Bakhtin (1968) para mostrar como o carnaval envolve a celebração do "corpo grotesco" — comida farta, embriaguez, promiscuidade sexual — num mundo em que a cultura erudita é posta de cabeça para baixo. O corpo grotesco do carnaval é o corpo inferior da impureza, desproporção, imediatez, orifícios, o corpo material que é o oposto do "corpo clássico", belo, simétrico, superior, percebido a distância, o corpo ideal. O corpo grotesco e

o carnaval representam a alteridade excluída do processo de formação da identidade e da cultura de classe média. Com a extensão do processo civilizador para as classes médias, a necessidade de maiores controles sobre as emoções e as funções corporais produziu mudanças de costumes e comportamentos que intensificaram o sentimento de repugnância pela expressividade emocional e física direta (Elias, 1978b, 1982). Com efeito, o outro, cuja exclusão faz parte do processo de formação da identidade, torna-se o objeto de desejo.

Stallybrass e White oferecem uma interessante discussão sobre o papel duplo das feiras. Em primeiro lugar, são o espaço aberto do mercado, onde acontecem as trocas comerciais num mercado local, ligado a outros mercados nacionais e internacionais, cujas mercadorias são expostas. Em segundo lugar, as feiras são espaços de prazer: são locais, festivas, comunais e desligadas do mundo real. As feiras, portanto, não eram apenas as guardiãs das tradições locais; eram espaços de transformação da tradição popular mediante a intersecção de diferentes culturas; eram espaços de "hibridização", como designa Bakhtin, que confrontavam o exótico e o familiar, os habitantes da aldeia e os da cidade, o profissional que executa e o burguês que observa. Enquanto agências de pluralismo cultural, as feiras não eram, portanto, apenas "alteridades" em relação ao discurso erudito; envolviam, também, o rompimento dos hábitos provincianos e das tradições locais mediante a introdução de pessoas e objetos culturais diferentes, mais cosmopolitas. As feiras expunham as mercadorias exóticas e desconhecidas provenientes de diferentes partes do mundo, ao lado de uma torrente de signos estranhos, justaposições bizarras, pessoas com roupas, costumes e linguagens diferentes, extravagâncias, espetáculos e *performances* estimulando desejo e perturbação. Com efeito, as feiras foram as precursoras ao ar livre das lojas de departamentos e das exposições universais do final do século XIX e podemos presumir que produziram, em parte, os mesmos efeitos, de uma maneira menos domesticada e controlada. Aspectos das emoções indômitas, inversões e transgressões que ainda produziam uma espécie de "vertigem social" e desordem festiva sobreviveram nos *music halls* (ver Bailey, 1986a, 1986b; Clark, 1985). A excitação e os temores despertados pela feira são apreendidos ainda hoje em filmes que realçam o modo como esses espaços liminares são locais onde a excitação, o perigo e o choque do grotesco fundem-se com sonhos e fantasias que ameaçam engolfar e dominar os espectadores. Atualmente, feiras de diversões e parques temáticos, como a Disneylândia, ainda conservam esse aspecto, embora de forma mais controlada e segura, oferecendo ambientes protegidos para o descontrole controlado das emoções, nos quais se permite aos adultos comportarem-se novamente como crianças.

Elementos da tradição carnavalesca foram deslocados da feira para a literatura. Escrever sobre a feira poderia ser um ato para produzir o ultraje carnavalesco ou para divorciar-se desses prazeres inferiores. No século XVII ainda encontramos as tentativas de Dryden e outros de transformar a turba desatenta, barulhenta e carnavalesca das platéias teatrais no público disciplinado, polido, controlado e apreciativo do teatro burguês. Nas classes médias, esses impulsos contraditórios, para a cultura popular e para uma cultura educativa mais refinada, abriram espaços para os intermediários culturais. Em 1685, Sir Robert Southwell escreveu a seu filho recomendando-lhe que considerasse a Feira Bartholemew como um tema conveniente para um livro proveitoso. Para escrever o livro, seu filho teria de aprender as regras de semelhanças e distinções da feira, observando-a do alto de uma janela, para abarcar a multidão. Ele ainda foi aconselhado a ler a peça de Ben Jonson sobre a feira (Stallybrass e White, 1986:118-119). Encontramos aqui um exemplo antigo do projeto educacional da classe média: desenvolver explicações e pedagogias estruturadas, destinadas a públicos novos, de como intepretar esteticamente as experiências da cultura popular. Southwell está ciente dos perigos da empreitada; reconhece que seu filho estará perdido em uma infinidade de distinções que terminam numa "confusão vazia". Essa é a ameaça de desordem, que exige a observação do alto em vez da imersão, a fim de produzir a apreciação estética distanciada.

Encontramos um exemplo semelhante no relato de Wordsworth sobre a Feira Bartholemew, em *The Prelude* (1805). Embora qualifique a feira como "monstruosa", ele se delicia com "a cor, o movimento, a forma, a visão e os sons" de maravilhas provenientes de todas as partes do mundo, que se embaralham para produzir a transgressão e a confusão de fronteiras, onde animais viram humanos, humanos viram animais, etc. (Stallybrass e White, 1986:123). Para Wordsworth, a proliferação da diferença e a erosão de fronteiras na feira e na cidade ameaçam "desfazer o encadeamento dos significantes" e dissolver sua identidade numa "confusão vazia". O temor da imersão total, da perda das fronteiras e da perda de si mesmo é resolvido por Wordsworth mediante a invocação da "musa" clássica. Com efeito, as hierarquias simbólicas de uma estética clássica são invocadas para conservar certa noção neoclássica de um projeto educacional, na qual as camadas populares e as formas inferiores serão elevadas e enobrecidas pelo poeta. Para as variedades de modernismo que se desenvolveram no final do século XIX e para o pós-modernismo do final do século XX, a opção neoclássica foi excluída, e as desordens figuradas foram exploradas e desenvolvidas. Porém, isso não implicou o abandono da missão educativa. Longe disso. O projeto educativo passou a ser aquele em que se desenvolvem as técnicas necessárias para o descontrole controlado das emoções. Técnicas do eu capazes de promover o desenvolvimento de sensibilidades que nos possibilitem desfrutar as oscilações entre o envolvimento e

o desprendimento estético extremos, de modo que tanto os prazeres da imersão como os do distanciamento possam ser usufruídos.

O processo civilizador, portanto, envolveu um controle cada vez maior das emoções, um sentimento de repugnância diante da revelação física, os odores, suores e ruídos do corpo inferior e uma sensibilidade ao próprio espaço físico. Ele envolveu a classe média num processo de distanciamento complexo em relação ao popular, o outro grotesco. Stallybrass e White (1986:191) argumentam, no entanto, que esse despontar da função repulsiva de que fala Elias (1978b) ainda gera, paralelamente, o desejo pelo outro excluído, que se torna fonte de fascínio, anseios e nostalgia. Assim, encontramos a atração do burguês pela floresta, a feira, o teatro, o circo, o cortiço, os selvagens, a praia. Se a experiência desses locais não for reconhecida, se as estruturas do processo civilizador forem fortes demais, há então a possibilidade de que essa zona de perigo "fora" da consciência venha para "dentro" do subconsciente alimentado pela luta para excluí-la. A histeria nas mulheres de classe média do final do século XIX é um exemplo do preço da exclusão do corpo inferior e das desordens simbólicas a ele associadas. Deveríamos acrescentar ainda que, mais do que ver uma forte polarização derivada da "natureza binária da função simbólica", que Stallybrass e White (1986:189) acreditam estar no centro da produção cultural, é possível também detectar alterações nos equilíbrios entre os processos civilizador e informalizador (descontrole emocional) que em si representam um nível superior de controle das emoções, isto é, um "descontrole controlado das emoções" (Wouters, 1987), e não uma regressão. Nesse sentido, conforme argumentei anteriormente (capítulo 3), o pós-modernismo apoiou-se bastante na onda de informalização social e cultural da década de 60. Os elementos da tradição carnavalesca deslocados para a arte e conservados em locais e espetáculos da cultura de consumo e na mídia do cinema e televisão, agora dispõem de platéias maiores de classe média, que se afastaram da estrutura de personalidade mais rígida, associada à ética puritana de que fala Bell (1976), e estão mais capazes de enfrentar emoções ameaçadoras. Com efeito, frações da nova classe média foram mais educadas para o descontrole controlado das emoções e as sensibilidades e gostos que sustentam a apreciação maior da estetização da vida cotidiana.

d) observações finais

Neste capítulo, procurei esboçar algumas das características da estetização da vida cotidiana e argumentei que ela não é uma singularidade do pós-modernismo, mas remonta à experiência das grandes cidades de meados do século XIX, descrita por Baudelaire, Benjamin e Simmel. Argumentou-se também que experiências estéticas semelhantes parecem ainda ter-se originado no carnaval e nas feiras, nos quais as classes médias emergentes travaram uma luta contra as inversões simbólicas e o corpo grotesco das camadas subalternas, os quais se tornaram uma forma onipresente de alteridade, paralelamente ao processo civilizador. De fato, para construir uma identidade, para saber quem você é, primeiro é preciso saber quem você não é; e o material excluído ou confinado à margem pode continuar a exercer fascínio e sedução, estimulando desejos. Daí a atração dos locais de "desordem ordenada": o carnaval, as feiras, *music halls*, espetáculos, *resorts* e, atualmente, os parques temáticos, os grandes *shopping centers*, o turismo. Conforme comentam Stallybrass e White (1986), com desagrado, a burguesia nunca retornou realmente da viagem de Bougainville e ainda sucumbe ao fascínio da alteridade exótica construída.

Notas

1. Gostaria de agradecer a David Chaney, Peter Bailey, Bryan Turner e Andy Wernick pelos comentários a uma versão anterior deste capítulo.

2. No original: *de-auraticize*. (N. do T.)

3. No original: *instantiation*. (N. do T.)

6
Estilo de vida e cultura de consumo

A expressão "estilo de vida" está atualmente em moda. Embora tenha um significado sociológico mais restrito, designando o estilo de vida distintivo de grupos de *status* específicos (Weber, 1968; Sobel, 1982: Rojek, 1985), no âmbito da cultura de consumo contemporânea ela conota individualidade, auto-expressão e uma consciência de si estilizada. O corpo, as roupas, o discurso, os entretenimentos de lazer, as preferências de comida e bebida, a casa, o carro, a opção de férias, etc. de uma pessoa são vistos como indicadores da individualidade do gosto e o senso de estilo do proprietário/consumidor. Em contraposição à designação da década de 50 como uma era de conformismo cinzento, uma época de consumo de "massa", as mudanças nas técnicas de produção, a segmentação do mercado e a demanda de consumo para uma série mais ampla de produtos são muitas vezes vistas como fatores que vêm possibilitando maiores oportunidades de escolha (cuja administração tornou-se em si uma forma de arte) não somente para os jovens da geração posterior à década de 60, mas cada vez mais também para as pessoas de meia-idade e os idosos. A respeito disso, lembramos três frases retiradas de *Channels of desire*, de Stuart e Elizabeth Ewen (1982: 249-251), que os autores consideram sintomáticas das tendências recentes da cultura de consumo: "atualmente não há moda, apenas modas"; "nada de regras, apenas escolhas"; "todo mundo pode ser alguém". O que significa sugerir que os códigos vigentes da moda vêm sendo violados há muito tempo, que há uma guerra contra a uniformidade, um excesso de diferenças que resultam em perda do sentido? A implicação é que estamos rumando para uma sociedade sem grupos de *status* fixos, na qual a adoção de estilos de vida fixos por grupos específicos (manifestados na

escolha das roupas, atividades de lazer, bens de consumo, disposições corporais) está sendo ultrapassada. Esse aparente movimento em direção a uma cultura pós-moderna baseada numa profusão de informações e proliferação de imagens, que não podem ser estabilizadas de maneira definitiva, nem hierarquizadas em um sistema correlacionado com divisões sociais fixas, estaria sugerindo também a irrelevância das divisões sociais e, em última análise, o fim do social enquanto ponto de referência importante. Com efeito, o fim da relação determinista entre sociedade e cultura anuncia o triunfo da cultura da representação. Será que os indivíduos usam os bens de consumo como signos culturais por livre associação para produzir um efeito expressivo, num campo social onde as velhas coordenadas estariam rapidamente desaparecendo, ou o gosto ainda pode ser "lido" de maneira adequada, identificado socialmente e mapeado com base na estrutura de classes? Será que gosto ainda "classifica o classificador"? Será que pretensão de um movimento para além da moda representaria simplesmente um lance dentro do mesmo jogo, e não fora dele, sendo, em vez de um movimento novo, uma posição no âmbito do campo social dos estilos de vida e práticas de consumo que pode ser correlacionada com a estrutura de classes?

Este capítulo é uma tentativa de desenvolver uma perspectiva capaz de ir além da concepção de que o estilo de vida e o consumo são produtos totalmente manipulados de uma sociedade de massas, bem como do ponto de vista oposto, que procura preservar o campo dos estilos de vida e do consumo, ou pelo menos um aspecto específico dele (como o esporte), enquanto um espaço lúdico e autônomo, além da determinação. Tentaremos argumentar também que a concepção "nada de regras, apenas escolhas" (celebrada por alguns como um movimento relevante em direção ao rompimento com as velhas hierarquias da moda, estilo e gosto, em favor de uma aceitação tolerante e igualitária das diferenças, e o reconhecimento do direito dos indivíduos de desfrutarem os prazeres populares que desejam, sem pruridos ou censura moral) não representa nada tão dramático como a implosão do espaço social, mas deveria ser vista como um movimento novo no interior do espaço social. Desenvolveremos uma perspectiva informada pela obra de Pierre Bourdieu para argumentar que a nova concepção de estilo de vida pode ser melhor compreendida em relação ao *habitus* da nova pequena burguesia, que — na condição de uma fração de classe em expansão, dotada de uma preocupação central com a produção e a disseminação da informação e do imaginário da cultura de consumo — está preocupada em expandir e legitimar suas próprias disposições e estilos de vida específicos. Isso se dá no âmbito de um campo social no qual as concepções da nova pequena burguesia enfrentam resistência e contestação, num clima econômico e numa cultura política nos quais (na Grã-Bretanha, especialmente) as virtudes da pequena burguesia tradicional foram reavi-

vadas.[1] Não obstante, seria proveitoso fazer perguntas sobre a cultura de consumo não apenas nos termos da engenharia de demanda, decorrente das eficácias da produção em massa ou da lógica do capitalismo, mas descobrir também quais os grupos, camadas ou frações de classes específicos mais diretamente envolvidos na produção simbólica, especialmente na produção de imagens e informações celebradoras do estilo e dos estilos de vida. A interpretação que segue é bastante esquemática, escrita num alto nível de generalidade, e reconhece que essas perguntas somente podem ser respondidas em caráter definitivo por meio de análises empíricas que levem em conta as especificidades de cada sociedade.

a) a cultura de consumo

Usar a expressão "cultura de consumo" significa enfatizar que o mundo das mercadorias e seus princípios de estruturação são centrais para a compreensão da sociedade contemporânea. Isso envolve um foco duplo: em primeiro lugar, na dimensão cultural da economia, a simbolização e o uso de bens materiais como "comunicadores", não apenas como utilidades; em segundo lugar, na economia dos bens culturais, os princípios de mercado — oferta, demanda, acumulação de capital, competição e monopolização — que operam "dentro" da esfera dos estilos de vida, bens culturais e mercadorias.

Voltemo-nos, em primeiro lugar, para a cultura de consumo: é evidente que a ênfase de alguns setores populares e acadêmicos no materialismo das sociedades de consumo contemporâneas está longe de ser algo não-problemático. De uma perspectiva antropológica (Sahlins, 1974, 1976; Douglas e Isherwood, 1980; Leiss, 1983), os bens materiais e sua produção, troca e consumo devem ser compreendidos no âmbito de uma matriz cultural. Elwert (1984) também referiu-se à "economia culturalmente embutida", de modo a dirigir a atenção para as precondições culturais da vida econômica. O movimento de afastamento em relação à visão das mercadorias como meras utilidades dotadas de valor de uso e valor de troca, que poderiam ser associadas a algum sistema fixo de necessidades humanas, também ocorreu no âmbito do neomarxismo. Baudrillard (1975, 1981) foi um autor particularmente importante nesse contexto, especialmente por sua teorização sobre a mercadoria-signo. Para Baudrillard, a característica essencial do movimento em direção à produção em massa de mercadorias é que a supressão

do valor de uso original e "natural" dos bens perante o predomínio do valor de troca, sob o capitalismo, resultou na transformação da mercadoria num signo, no sentido de Saussure, cujo *significado* é determinado arbitrariamente por sua posição num sistema auto-referenciado de significantes. O consumo, portanto, não deve ser compreendido apenas como consumo de valores de uso, de utilidades materiais, mas primordialmente como o consumo de signos. Foi essa negação do referente, substituído por um campo instável de significantes flutuantes, que levou Kroker (1985) a descrever Baudrillard como "o derradeiro e o melhor dos marxistas". Para Kroker, Baudrillard levou a lógica da forma mercadoria tão longe quanto possível, até que ela libertasse "a ilusão referencial" de seu âmago: o niilismo diagnosticado por Nietzsche apresenta-se como a conclusão da lógica do capitalismo.

Foi esse predomínio da mercadoria *enquanto signo* que levou alguns neomarxistas a enfatizar o papel crucial da cultura na reprodução do capitalismo contemporâneo. Jameson (1981:131), por exemplo, escreveu que a cultura "é o próprio elemento da sociedade de consumo: nenhuma sociedade jamais foi tão saturada de signos e imagens como esta". A publicidade e a exposição das mercadorias nos "mundos de sonhos" (Benjamin, 1982b; R.H. Williams, 1982) das lojas de departamentos e dos centros urbanos exploram a lógica da mercadoria-signo para transpor significados anteriormente isolados e criar justaposições novas e incomuns que efetivamente renomeiam os bens. Os bens de consumo cotidianos e mundanos passam a ser associados a luxo, exotismo, beleza e fantasia, sendo cada vez mais difícil decifrar seu "uso" original ou funcional. Baudrillard (1983a) chamou a atenção para o papel-chave dos meios eletrônicos de comunicação de massa na sociedade capitalista tardia. A televisão produz um excesso de imagens e informação que ameaça nosso sentido de realidade. O triunfo da cultura da representação resulta num mundo simulacional, no qual a proliferação dos signos e imagens aboliu a distinção entre o real e o imaginário. Para Baudrillard (1983a: 148), isso significa que "por toda parte vivemos já numa 'alucinação' estética da realidade". A "morte do social, a perda do real, conduz a uma 'nostalgia' pelo real: um fascínio e uma procura desesperada por pessoas reais, valores reais, sexo real" (Kroker, 1985:80). Para Baudrillard, a cultura de consumo é efetivamente uma cultura pós-moderna, uma cultura sem profundidade, na qual todos os valores foram transavaliados, e a arte triunfou sobre a realidade.

A estetização da realidade coloca em primeiro plano a importância do estilo, estimulada também pela dinâmica do mercado modernista, com sua procura constante por modas novas, estilos novos, sensações e experiências novas. Assim, a noção artística contracultural anteriormente incorporada no modernismo, de que a vida é ou deveria ser uma obra de arte, recebeu uma aceitação mais ampla. William Leiss (1983), em sua investigação sobre anúncios publicitários no Canadá, notou que durante os últimos cinqüenta anos (especialmente na televisão) os anúncios que continham informações sobre o produto deram lugar a outros que incorporaram um imaginário mais frouxo, associado ao estilo de vida[2].

A preocupação com o estilo de vida, com a estilização da vida, sugere que as práticas de consumo, o planejamento, a compra e a exibição dos bens e experiências de consumo na vida cotidiana não podem ser compreendidos simplesmente mediante concepções de valor de troca e cálculo racional instrumental. As dimensões instrumental e expressiva não deveriam ser vistas como polaridades excludentes; antes, é possível imaginar que a cultura de consumo põe ambas em confronto numa balança. Assim, é possível falar no hedonismo calculista, no cálculo do efeito estilístico e numa economia das emoções, por um lado, e numa estetização da dimensão racional instrumental ou funcional, mediante a promoção de um distanciamento estetizante, por outro. Os novos heróis da cultura de consumo, em vez de adotarem um estilo de vida de maneira irrefletida, perante a tradição ou o hábito, transformam o estilo num projeto de vida e manifestam sua individualidade e senso de estilo na especificidade do conjunto de bens, roupas, práticas, experiências, aparências e disposições corporais destinados a compor um estilo de vida. No âmbito da cultura de consumo, o indivíduo moderno tem consciência de que se comunica não apenas por meio de suas roupas, mas também através de sua casa, mobiliários, decoração, carro e outras atividades, que serão interpretadas e classificadas em termos da presença ou falta de gosto. A preocupação em convencionar um estilo de vida e uma consciência de si estilizada não se encontra apenas entre os jovens e os abastados; a publicidade da cultura de consumo sugere que cada um de nós tem a oportunidade de aperfeiçoar e exprimir a si próprio, seja qual for a idade ou a origem de classe. Este é o mundo dos homens e das mulheres que procuram a última novidade em termos de relacionamentos e experiências; que têm espírito de aventura e assumem os riscos de explorar plenamente as opções de vida, conscientes de que têm somente uma vida para viver e precisam se esforçar muito para desfrutar, vivenciar e exprimir a vida (Winship, 1983; Featherstone e Hepworth, 1983).

Contrariamente à concepção de uma cultura de massa conformista e cinzenta, na qual o uso dos bens pelos indivíduos ajustar-se-ia aos propósitos imaginados pelos publicitários, tem-se destacado freqüentemente que o significado e o uso de bens culturais, o processo de decodificação, são complexos e problemáticos. Raymond Williams (1961:312), por exemplo, argumenta que as uniformidades de moradia, vestuário e lazer interclasses não são relevantes para a compreensão da estrutura de classes. Classes diferentes têm, antes, modos de vida e

concepções diferentes sobre a natureza das relações sociais, que formam a matriz na qual ocorre o consumo. Deve-se notar também que as uniformidades declinam progressivamente com (1) as mudanças na capacidade técnica, que possibilitam maior variedade de produtos e maior diferenciação a ser incorporada nas séries de produção; e (2) a fragmentação crescente do mercado. Com efeito, cada vez mais os indivíduos consomem produtos diferentes. Isso, somado à tendência observada por Leiss para imagens de estilos de vida mais difusas e ambíguas na publicidade, estimula uma variedade de intepretações de mensagens (que cada vez mais usam formatos modernistas e até pós-modernistas: um balcão de vendas que simultaneamente educa e adula o consumidor). Em decorrência, a cultura de consumo parece ser capaz de se aproximar mais da libertação da individualidade e das diferenças que sempre prometeu.

A tendência da cultura de consumo para diferenciar, para estimular o jogo das diferenças, precisa ser matizada pela observação de que as diferenças precisam ser reconhecidas e legitimadas socialmente: a alteridade total, assim como a individualidade total, corre o risco de ser irreconhecível. A observação de Simmel (Frisby, 1985a) de que a moda encarna as tendências contraditórias de imitação e diferenciação, bem como sua suposição de que a dinâmica da moda é tal que sua popularidade e expansão conduzem à sua própria destruição, sugere que é preciso examinar mais de perto os processos sociais que estruturam a preferência por bens de consumo e estilos de vida e levantar a questão de se a preocupação com o estilo e a individualidade reflete mais as predisposições de uma fração de classe específica, que tem interesse em legitimar sua constelação particular de gostos como "os" gostos do social. Para tanto, ainda é preciso dar ênfase à produção de preferências distintivas por estilos de vida e bens de consumo; mas convém descer do alto nível de generalidade que enfatiza os processos sociais e culturais e a lógica do capitalismo — que podem ser vistos como fatores que puseram em evidência o estilo de vida — para uma consideração da produção das preferências de estilo de vida no âmbito de um espaço social estruturado, no qual vários grupos, classes e frações de classe lutam e competem para impor seus gostos específicos como "os" gostos legítimos e, por meio disso, quando necessário, nomear e renomear, classificar e reclassificar, ordenar e reordenar o campo. Isso assinala um exame da economia dos bens culturais e estilos de vida, adotando uma abordagem apoiada na obra de Pierre Bourdieu.

b) a economia dos bens culturais e o espaço social dos estilos de vida

Em primeiro lugar, deve-se enfatizar que falar de uma economia dos bens culturais não implica o reducionismo de subordinar a produção de bens e estilos de vida "à" economia; seguir a abordagem de Bourdieu significa, antes, reconhecer a autonomia de práticas específicas que precisam ser compreendidas em termos da dinâmica interna, processos e princípios estruturantes que operam no interior de um campo específico e funcionam de modo análogo a uma economia. Assim, existem processos de competição de mercado, impulsos provenientes da produção e do consumo, as tendências de grupos e segmentos do mercado para a monopolização, que operam no âmbito de todas as práticas sociais de maneiras específicas — no âmbito de campos tão dispersos como a ciência, esporte, arte, envelhecimento, trocas lingüísticas, fotografia, educação, casamento, religião. Além disso, deve-se tratar cada campo social como um sistema, no qual cada elemento específico (os agentes, grupos ou práticas) adquirem seus valores distintivos (na acepção de Saussure) em função de sua relação com outros elementos. Bourdieu, porém, não é um estruturalista e está consciente da necessidade de analisar a história de um campo, examinar "processos" — as trajetórias em mutação de elementos específicos no interior do campo através do tempo que alteram as posições relativas que produzem tanto a estrutura das invariantes como o significado dos elementos individuais no campo.

Para tornar a abordagem mais concreta e introduzir a análise dos estilos de vida, é proveitoso examinar *A distinção*, de Bourdieu (1984), para quem a preferência por bens culturais funciona como um marcador de classe; em *A distinção*, o autor procura mapear o campo social das preferências diferentes por práticas da "alta"-cultura legítima (visitas a museus, freqüência a concertos, hábitos de leitura), além das preferências de estilo de vida e consumo (incluindo comida, bebida, roupas, carros, romances, jornais, revistas, férias, *hobbies*, esportes, atividades de lazer). Assim, tanto a "alta"-cultura como a cultura no sentido antropológico estão inscritas no mesmo espaço social. As oposições e a determinação relacional do gosto tornam-se mais nítidas, porém, quando o espaço do estilo de vida é sobreposto a um mapa da estrutura ocupacional, ou de classes, cujo princípio estruturante básico consiste no volume e na composição (econômica ou cultural) do capital que os grupos possuem. Vejamos alguns exemplos das correlações resultantes (ver Bourdieu, 1984:128-129): os que possuem um volume alto de

capital econômico (industriais e empregadores comerciais) têm preferência por refeições de negócios, carros estrangeiros, leilões, uma segunda residência, tênis, esqui aquático, galerias de arte parisienses da margem direita do Sena. Os que possuem um volume alto de capital cultural (professores de ensino superior, produtores artísticos, professores secundários) preferem as galerias de arte da margem esquerda do Sena, festivais de vanguarda, *Les Temps Modernes*, línguas estrangeiras, xadrez, mercados de pulgas, Bach, montanhas. Aqueles que têm baixo capital econômico e cultural (trabalhadores qualificados, semiqualificados e não-qualificados) preferem futebol, batatas, vinho tinto comum, assistir a esportes, danças populares.

Pinçar exemplos como esses não faz justiça às complexidades do espaço social, no qual as posições intermediárias têm um papel decisivo na produção do conjunto relacional das preferências estéticas de grupos específicos (ver Featherstone, 1987a). Isso apresenta ainda uma explicação estática que mascara a dinâmica relacional do campo, no qual a introdução de novos gostos, ou inflação, decorre quando os grupos de baixo imitam ou usurpam os gostos dos grupos de cima, fazendo com que estes reajam adotando novos gostos que deverão restabelecer e conservar a distância original (por exemplo, a popularização ou comercialização em massa, seja da *Abertura Guilherme Tell* ou de um champanhe relativamente mais barato, introduzido em supermercados e lojas como Marks and Spencer, necessariamente fará com que os grupos de cima mudem sua preferência para peças musicais mais vanguardistas, ou comprem uma bebida nova e mais rara, ou bebam champanhe de safra). Assim, os grupos dominantes procuram possuir ou estabelecer o que William Leiss (1983) chamou de "bens posicionais", mercadorias cujo prestígio se deve à imposição de uma escassez artificial de oferta. Um dos problemas gerados pela dinâmica da cultura de consumo é que a inflação é reintroduzida constantemente, à medida que os bens escassos ou limitados passam a ser comercializados para uma população maior ou sofrem uma queda no mercado, provocando uma corrida social para conservar as distinções reconhecíveis. A satisfação depende da posse ou do consumo de bens culturais sancionados e legítimos (e, portanto, escassos ou limitados).

Faz sentido, portanto, falar na gênese da preferência por estilos de vida e bens culturais em termos da posse de volume de capital cultural e econômico. A tentativa de mapear o gosto simplesmente em termos de renda deixa escapar os princípios duais em funcionamento, pois o capital cultural tem sua própria estrutura de valor, que equivale à conversibilidade em poder social, independentemente da renda ou do dinheiro. O domínio da cultura possui, portanto, lógica e moeda próprias, além de sua própria taxa de conversão em capital econômico. Para os intelectuais e acadêmicos, que possuem um grande volume de capital

cultural, o prestígio, a legitimidade, a escassez relativa e, por conseguinte, o valor social de seu capital depende de uma negação do mercado de bens culturais, bem como de uma negação da relevância e da necessidade de converter capital cultural em capital econômico. Essa dissimulação do fato de que existe uma taxa de câmbio, mediante a qual os bens culturais de prestígio são resgatáveis como o dinheiro, assinala a conservação da esfera cultural "sagrada" e "superior", na qual os artistas e intelectuais se esforçam para criar os produtos de seus talentos "naturais" (a ideologia do carisma). Essa atitude aponta também para o prestígio alcançado pela produção simbólica *vis-à-vis* a produção econômica e mostra como os intelectuais vêm sendo capazes de estabelecer um monopólio na definição do gosto legítimo no domínio da cultura, distinguindo, julgando e hierarquizando o bom e o mau gosto, a contemplação pura e a vulgar, o distanciamento estético e o gozo sensorial direto.

Os intelectuais (a fração dominada da classe dominante), portanto, usam a lógica dos sistemas simbólicos para produzir distinções que contribuem para a reprodução das relações vigentes entre classes e frações de classe. Nesse sentido, eles compartilham com a burguesia (a fração dominante da classe dominante) um interesse em conservar o estado vigente das relações materiais de classe, nas quais o capital econômico goza de elevado prestígio e elevada taxa de câmbio, quando convertido em capital cultural. Por isso, os intelectuais sempre procurarão ampliar a autonomia do campo cultural e intensificar a escassez de capital cultural, resistindo a movimentos para uma democratização da cultura.

Embora os intelectuais, enquanto especialistas na produção simbólica, procurem monopolizar o acesso a esse campo, eles atuam numa situação em que a inflação e a instabilidade crescentes tornam-se a norma: a dinâmica vanguardista "interna" do modernismo artístico cria uma nova oferta de bens culturais credenciados, enquanto a dinâmica "externa" do próprio mercado de consumo gera uma demanda popular por bens artísticos raros. Seria proveitoso examinar essa dinâmica em relação aos disseminadores da produção simbólica — a nova pequena burguesia —, levantando a questão do relacionamento entre essa fração de classe com os intelectuais, o que nos dirigirá para algumas respostas tentativas à nossa especulação original sobre o papel da nova pequena burguesia em estimular a demanda por estilo de vida na forma da estilização da vida.

Em um dos mais penetrantes capítulos de *A distinção* (1984: 359), Bourdieu analisa a nova pequena burguesia, os intermediários culturais, que oferecem bens e serviços simbólicos. É importante notar a trajetória ascendente dessa fração de classe no espaço social. Em contraposição a outros grupos, como camponeses e agricultores, que declinam numericamente em virtude das transformações em curso na divisão do trabalho e tendem, portanto, a adotar uma visão de mundo

pessimista e nostálgica, a nova pequena burguesia está numericamente em expansão, razão pela qual tem uma visão de mundo progressista. Bourdieu define o pequeno-burguês como "um proletário que se faz pequeno para se tornar um burguês". Tipicamente, o pequeno-burguês investe em capital cultural e educacional. A nova pequena burguesia separa-se da velha pequena burguesia e das classes trabalhadoras em face de sua atração pelas qualidades aristocráticas mais ingênuas (estilo, distinção, refinamento) na busca de estilos de vida expressivos e livres.

O conceito de *habitus*, de Bourdieu, é útil, nesse contexto, para descrever o conjunto de disposições que determinam os gostos e caracterizam essa camada social. Bourdieu usa o conceito de *habitus* para designar as disposições inconscientes, esquemas classificatórios, preferências implícitas e evidentes para a noção que o indivíduo tem da adequação e validade de seu próprio gosto por certas práticas e bens culturais — arte, comida, divertimentos, *hobbies*, etc. É importante frisar que o *habitus* não somente opera no plano da cognoscibilidade cotidiana, mas está inscrito no corpo, manifestando-se no tamanho do corpo, forma, volume e postura, nos modos de andar, sentar, comer e beber, na porção de espaço e tempo social que um indivíduo se sente no direito de reivindicar, no grau de estima pelo corpo, tom de voz, sotaque, complexidade dos padrões de discurso, gestos corporais, expressão facial, sentimento de bem-estar com o próprio corpo — tudo isso revela o *habitus* correspondente às origens de cada um. Em suma, o corpo é a materialização do gosto de classe: o gosto de classe está "corporificado". Cada grupo, classe e fração de classe tem um *habitus* diferente; por isso, o conjunto de diferenças, a fonte das distinções e a vulgaridade do gosto podem ser mapeados num campo social que na verdade deveria formar uma terceira grade, sobreposta ao espaço dos estilos de vida e do capital ocupacional ou de classe, discutido anteriormente.

Se nos voltarmos para o *habitus* da nova pequena burguesia, é inegável que, enquanto o burguês tem um sentimento de bem-estar e segurança em relação a seu corpo, o pequeno-burguês sente-se inquieto com seu corpo, observando-se e corrigindo-se constantemente. Daí a atração das técnicas de manutenção do corpo, os novos esportes e exercícios californianos, os cosméticos, a comida saudável, que tratam o corpo como um signo para os outros, e não como um instrumento. O novo pequeno-burguês é um fingidor, pretende ser mais do que é, e sua orientação perante a vida é a de um investidor; ele possui pouco capital econômico ou cultural e, portanto, precisa adquirir mais. O novo pequeno-burguês adota, assim, uma atitude de aprendiz perante a vida; ele está se educando conscientemente no campo do gosto, estilo e estilo de vida.

Uma abordagem de vida que se caracteriza pela atitude "por que não posso ter o meu bolinho e comê-lo?" busca segurança "e" aventura ao mesmo tempo. O novo narcisismo, no qual os indivíduos procuram maximizar e vivenciar o elenco de sensações disponíveis, a busca de expressão e auto-expressão, o fascínio com a identidade, apresentação e aparência fazem do novo pequeno-burguês um consumidor "natural". Há uma passagem em que Bourdieu (1984:370) designa a nova pequena burguesia como os "novos" intelectuais

> "... que estão inventando uma arte de viver que lhes oferece as gratificações e o prestígio dos intelectuais ao menor custo: em nome do combate aos "tabus" e da liquidação dos "complexos", eles adotam os aspectos mais exteriores e facilmente assimiláveis do estilo de vida dos intelectuais — costumes liberados, extravagâncias cosméticas ou de vestuário, atitudes e posturas emancipadas — e cultivam sistematicamente uma disposição favorável à cultura ainda não legitimada (o cinema, a história em quadrinhos, o *underground*), à vida cotidiana (a arte das ruas), à esfera pessoal (a sexualidade, os cosméticos, o cuidado com as crianças, o lazer) e existencial (a relação com a natureza, o amor, a morte)."

Essas pessoas são a platéia e os transmissores ou intermediários perfeitos da nova popularização intelectual, que não é apenas uma popularização de corpos de conhecimento, mas também do "estilo de vida" intelectual: uma abordagem de vida que cumpre as funções de distinção, já que "torna disponíveis a 'quase' todos as atitudes distintivas, os jogos distintivos e outros sinais externos de riqueza interior reservados anteriormente aos intelectuais" (Bourdieu, 1984:371). É bem possível que a nova ética divulgada pela vanguarda da nova burguesia e da nova pequena burguesia esteja a caminho de criar "o consumidor perfeito".

Os integrantes da nova pequena burguesia identificam-se, portanto, com o estilo de vida dos intelectuais e agem como intermediários na transmissão das idéias dos intelectuais a um público mais amplo. Eles agem também como autênticos empresários culturais, visando a legitimar a intelectualização de novas áreas de saber especializado, como música popular, moda, *design*, férias, esporte, cultura popular, etc. que progressivamente são submetidas a análises sérias. A nova pequena burguesia não está promovendo um estilo em particular, mas sim proporcionando e estimulando um interesse geral pelo estilo em si mesmo, a nostalgia pelos estilos do passado, o interesse pelos estilos mais recentes, que, numa época carente de um estilo distintivo — o que Simmel designou como a peculiar falta de estilo da vida moderna — exercem fascínio e são submetidos a constantes interpretações e reinterpretações.

Apesar de a nova pequena burguesia ter *afinidades* e semelhanças com os intelectuais, ela encontra ainda um aliado natural na nova burguesia. O "novo" em ambas implica que elas estão se deslocando no espaço social, abandonando o ascetismo estreito da velha pequena burguesia em favor das normas de consumo de caráter mais hedonista e expressivo. Ambos os grupos geram seus *parvenus* e um autodidatismo visível na atitude de aprendizes que adotam perante a cultura — não apenas a alta-cultura "sagrada", mas também a cultura popular e os estilos e práticas de consumo mais genéricos. A criação de um estilo de vida expressivo, realizador, mediante o consumo abastado e uma representação estilizada do eu performático (Featherstone, 1982), seus parceiros e suas mercadorias, pode ser vista como o elemento central das séries de TV mundialmente populares, focalizando os novos ricos do "cinturão do sol" norte-americano: *Dallas* e *Dinastia*. Uma parte de seu fascínio reside no contexto de uma sociedade de consumo, que solicita aos indivíduos de todas as classes, nos diferentes segmentos do mercado, que aproveitem suas expectativas incipientes, aventurando-se na estrada do auto-aperfeiçoamento e da auto-estilização.[3]

Finalmente, tendo assinalado as afinidades entre os intelectuais e a nova pequena burguesia, em seu papel de produtores de símbolos, é possível destacar alguns aspectos relativos à dinâmica do campo dos estilos de vida e dos bens culturais, que tendem a aproximar ainda mais os dois grupos:

1. É preciso introduzir o tempo no espaço social, como uma dimensão (talvez a melhor) para medir a distância entre os estilos e os estilos de vida. A introdução de novos estilos desequilibra a ordem hierárquica vigente das distinções. Podem permanecer fiéis a estilos e estilos de vida fora de moda aqueles indivíduos cujos anos de formação coincidiram com a época em que "seu" estilo gozava de respaldo e popularidade legítimos. Para a vanguarda, naturalmente, aplica-se a situação inversa. Portanto, o campo gera uma desvalorização dos estilos dominantes através do tempo. Gostos e estilos estão submetidos aos deslizes futuros do mercado, devido à dinâmica da popularização na cultura de consumo. Para a vanguarda e os *cognocenti*, a popularização significa essencialmente uma desvalorização. Isso ocorre com toda uma série de atividades culturais populares, não apenas no modernismo artístico, que é exemplar. Na música popular (em si, um termo inaceitável para a vanguarda, que procura legitimar sua prática mediante práticas de quase-monopolização e fechamento, que impõem novas hierarquias de especialização e a renomeação do campo: o "*rock*"), como notou Bernice Martin (1981), a popularidade é uma faca de dois gumes: os *teenagers* abandonaram Rod Stewart ou os Beatles quando estes deixaram o mercado *pop* destinado aos adolescentes e jovens, atingindo o público adulto e o de meia-idade.

2. Nas camadas intelectuais (e pensamos aqui especialmente na arte e na dinâmica do modernismo), há uma disputa entre os dominantes e os marginalizados/novatos (Bourdieu, 1979; Elias e Scotson, 1965). Os novatos adotam estratégias de subversão, buscam a diferença, a descontinuidade e a revolução, ou uma volta às origens, para detectar o verdadeiro sentido de uma tradição — estratégias para criar um espaço próprio e desalojar os dominantes. No pós-guerra, a quantidade de indivíduos ingressando na educação superior e em atividades intelectuais na década de 60 gerou uma confrontação com a "alta-cultura" dominante, que pode ser interpretada dessa maneira.[4]

3. Uma das estratégias subversivas dos intelectuais marginalizados e dos novos empresários culturais é procurar legitimar novos campos, de modo a combater e corroer as definições de gosto restritas e tradicionais propostas pelos intelectuais dominantes e incorporadas numa alta-cultura. O *rock*, a moda, o cinema foram canonizados como áreas intelectuais legítimas para os críticos, intérpretes e popularizadores.

A estratégia não precisa ser de mão única; a imposição de novas regras no jogo, por parte dos intelectuais marginalizados aliados aos intermediários culturais da nova pequena burguesia, pode também criar condições para forçar os intelectuais dominantes a entrar no novo jogo, adotar estratégias que popularizem e interpretem textos, estilos, práticas na mídia popular, de modo a procurar conservar ou restabelecer as aparências de seu monopólio anterior sobre a autoridade cultural. Devem-se notar aqui dois pontos inter-relacionados: em primeiro lugar, a demanda por parte dos intermediários culturais, com sua especialidade e seus recursos financeiros para apresentarem e "realizarem" seus interesses culturais (ainda que para um público de massa), é lisonjeira aos intelectuais dominantes. Ela também combate tanto as acusações de elitismo como as de preferências estéticas ultrapassadas. Por isso, vemos compositores "clássicos" regendo óperas *pop*, regentes de orquestras tocando *jazz*, intelectuais procurando participar de programas de debates, de perguntas e respostas, etc., e a tais eventos sendo levados graças ao apetite voraz por "especialistas", por interpretações novas de estilos antigos e pela descoberta de estilos novos. Em segundo lugar, devemos assinalar a emergência dos intelectuais-celebridades (Vaughan,1986) que levam a cabo esse processo, mas que, ao fazê-lo, corroem sua autoridade rigorosa e sagrada, arriscando-se à popularização. Mesmo sem se aventurar aos programas populares de massa (por exemplo, sobre ciência e história natural — Magnus Pike e David Bellamy, no Reino Unido — que exageram o estereótipo do cientista maluco e estabanado), os debates entre especialistas culturais, que vão ao ar tarde da noite ou em canais de menor audiência, desvalorizam sua especialidade ao colocá-la no mesmo nível dos outros programas. Em suma, suas habilidades

como comunicadores e *performers* prevalecem sobre o conteúdo "sagrado" de suas mensagens.

4. Estabeleceram-se novas instituições de registro, preservação e análise de produtos culturais (por exemplo, um arquivo ou museu de cultura popular aparece próximo às galerias da arte "sagradas", ou como um anexo destas), novas revistas e programas de rádio e televisão dedicados a popularizar e interpretar gostos, novas associações de consumidores para testar produtos. Também aumentou a quantidade de pessoas empregadas no papel de intermediários culturais. Em suma, o mercado da cultura está em expansão, o que corrói o valor da moeda tradicional e de seus autenticadores (sobre essa dinâmica na arte, ver Bourdieu, 1971).

5. Aumentou a capacidade de circulação de informações. Estilos e obras de arte passam rapidamente dos produtores aos consumidores. Obras de arte antigas e sagradas (como a *Mona Lisa*) percorrem vários lugares e atingem platéias de massa de diferentes culturas. O processo de globalização contribui, nesse aspecto, para fortalecer o papel dos intermediários culturais, que administram as cadeias de distribuição da nova mídia global (via satélite, etc.). Também se recorre aos intelectuais para que interpretem as tradições e estilos na nova situação global de multiculturalismo. Isso acaba por enfraquecer a autoridade (iluminista) das hierarquias ocidentais dominantes de (alto) gosto cultural. Os intelectuais, portanto, são obrigados a adotar um novo papel de "intérpretes" da grande variedade e "riqueza" das diferentes tradições culturais e podem apresentá-las a novos públicos como culturas significativas e exóticas, sem que se aventurem a julgamentos ou a hierarquizações de valores (Bauman, 1985).

6. Isso pode ser ligado a uma estratégia dos intelectuais marginalizados, que aparece como uma tentativa de subverter todo o jogo: o pós-modernismo. Com o pós-modernismo, as distinções e hierarquias tradicionais entram em colapso; o multiculturalismo é reconhecido por sua adequação às condições de globalização; o *kitsch*, o popular e a diferença são celebrados. A inovação cultural do pós-modernismo, que se proclama "além", está de fato "dentro"; trata-se de um novo movimento no jogo intelectual que leva em conta as novas circunstâncias de produção dos bens culturais e, em contrapartida, é acolhido pelos novos intermediários culturais como algo eminentemente comercializável.

Notas

1. Lembremos que este capítulo, assim como os demais, foi escrito no final da década de 80, portanto ainda sob o predomínio político e cultural do que o autor chama de "thatcherismo", a onda conservadora na Grã-Bretanha, que se assemelhava ao "reaganismo" nos Estados Unidos. (N. do T.)

2. Torna-se, assim, menos importante endossar a qualidade do produto (embora ainda se solicite informação funcional sobre certos bens de consumo), já que uma experiência é associada à mercadoria e consumida junto. Embora essa experiência tenha uma dimensão psicológica em relação à realização de fantasias, possui também uma dimensão social que remete ao papel dos bens como comunicadores. Deveríamos notar também a tendência mais geral não apenas para bens, mas também para que experiências sejam mercantilizadas e vendidas: os espetáculos esportivos, o turismo, os parques temáticos, as Disneyworlds, etc. cada vez mais envolvem uma percepção esteticamente mediada — isto é, distanciada — da "realidade".

3. Não há espaço aqui para uma análise da classe trabalhadora a esse respeito. Basta dizer que a análise de Bourdieu sobre a classe trabalhadora francesa, obrigada a enfrentar "as escolhas da necessidade", embora soe verdadeira para a classe trabalhadora *lumpen*, tradicional ou desempregada, não leva em conta as frações privatizadas, orientadas para o consumo, que naturalmente têm padrões de consumo diferentes da nova pequena burguesia e da burguesia, bem como um *habitus* muito diferente, mas podem se identificar com esses grupos por meio dos problemas do autodidatismo: constrangimento e atitude de aprendiz.

4. Para uma discussão sobre o processo de informalização que ocorreu na década de 60, sob uma perspectiva apoiada na teoria do processo civilizador de Elias, ver Cas Wouters (1986).

7
Culturas da cidade e estilos de vida pós-modernos

Como devemos compreender o aumento recente do interesse por culturas da cidade e estilos de vida urbanos? Por um lado, é possível observar, corretamente, que as cidades sempre tiveram culturas, no sentido de que produziram produtos culturais, artefatos, construções e modos de vida distintivos. É possível ser ainda mais "culturalista" e afirmar que a própria organização do espaço, o planejamento das edificações, é em si mesma uma manifestação de códigos culturais específicos. Nesse caso, os códigos de uma cultura "profunda" específica poderiam nos dispor a ver as cidades como entidades primordialmente econômicas, funcionais ou estéticas, por exemplo. Caso ocorra a mudança de uma ênfase mais econômica e funcional para uma ênfase mais cultural e estética, é possível tentar associar isso com as presumidas transições da modernidade e do modernismo para a pós-modernidade e o pós-modernismo? Se, por ora, deixarmos de lado essa questão e focalizarmos o primeiro aspecto, a noção de que as cidades sempre tiveram culturas, podemos supor que isso implica dois sentidos do termo cultura: cultura como modo de vida (o sentido antropológico); e cultura como as artes, produtos e experiências culturais espiritualmente elevados (a alta-cultura). Um dos temas centrais deste capítulo é que está se verificando um embaçamento das fronteiras entre esses dois sentidos de cultura, o que teria estendido a série de fenômenos designados como "culturais" para além das artes (alta-cultura), incluindo um amplo espectro de culturas populares e cotidianas, nas quais praticamente todo objeto ou experiência pode ser considerado de interesse cultural. Associou-se a

isso um desvio na atenção, que passou da concepção de estilos de vida como conjuntos relativamente fixos de disposições, gostos culturais e práticas de lazer que demarcam fronteiras entre os grupos, para a suposição de que, na cidade contemporânea, os estilos de vida formam-se de maneira mais ativa. Em decorrência, deixa-se de focalizar o estilo de vida com base nas relações de classe ou de vizinhança e passa-se a ver o estilo de vida como a estilização ativa da vida, onde a coerência e a unidade dão lugar à exploração lúdica das experiências transitórias e dos efeitos estéticos superficiais. Os efeitos combinados dessas mudanças provaram ser uma fonte de fascínio para alguns comentadores culturais, dispostos a considerá-los como indicadores de um movimento social e cultural mais fundamental, que é progressivamente designado como pós-modernismo.

Este capítulo procura compreender essas mudanças por meio de um foco duplo: em primeiro lugar, nas transformações em curso nos estilos de vida e nas culturas da cidade, que correspondem hipoteticamente a uma mudança pós-moderna; e, em segundo lugar, na questão das mudanças nas estruturas e relações sociais, que dispõem grupos específicos de especialistas e intermediários culturais a explorar e desenvolver novos mercados de bens e experiências culturais. Em suma, é preciso dar atenção ao papel dos intérpretes, transmissores e promotores tanto de um elenco de bens e experiências culturais novos como da percepção desses bens e experiências como relevantes, significativos e dignos de investimento.

Antes de investigarmos mais detalhadamente essas questões, podemos nos referir sucintamente a alguns fatores que mostram como a cultura das cidades e os estilos de vida urbanos foram tematizados. Em primeiro lugar, há a suposição de que cidades específicas (por exemplo, Florença e Veneza) são centros culturais contendo os tesouros artísticos e a herança cultural do passado, situados tanto nos museus e galerias de arte como na trama dos edifícios e no *layout*, que representa a fonte principal de seu capital cultural. Paralelamente à noção de que a cidade pode ser vista como uma "obra de arte" (Olsen, 1986), como nos exemplos citados, ou no caso de sua excepcional beleza natural (por exemplo, Rio de Janeiro e San Francisco), que pode ser vista como uma fonte alternativa de prestígio ou capital cultural, existe a concepção de que as cidades também podem ser centros culturais, na medida em que possuem indústrias de lazer e entretenimento. Certas metrópoles (como Nova York, Paris, Los Angeles, Londres) podem ter capital cultural forte, uma vez que são centros de produção cultural que abrigam não apenas as artes (um setor ainda em expansão), mas também as indústrias culturais de massa da moda, televisão, cinema, publicações, música popular, turismo e lazer. O emprego da noção de capital cultural (Bourdieu, 1984) nesse contexto aponta as fontes alternativas de riqueza além do capital econômico

(financeiro e industrial), cujo valor, não obstante, pode ser reconsiderado e reconvertido em valor econômico mediante uma série de caminhos diretos e indiretos. Daí a vontade dos formadores de políticas nacionais, das administrações das cidades e dos capitalistas privados de estimular e procurar investimentos em cultura (Fisher et alii, 1987) e sua sensibilidade à importância da imagem da cidade sob condições de intensa competição.

Em segundo lugar, a expansão geral da esfera cultural nas sociedades ocidentais contemporâneas assinala a ampliação do mercado de bens e informações culturais e ainda mostra como a aquisição e o consumo de mercadorias, atos supostamente materiais, são cada vez mais mediados por imagens culturais difusas (mediante a publicidade, exposição e promoção), nas quais o consumo de signos ou o aspecto simbólico dos bens torna-se uma fonte importante da satisfação deles derivada (Baudrillard, 1981). Pode-se apontar, nesse caso, a relevância cada vez maior de formas de consumo de lazer, em que se dá ênfase ao consumo de experiências e prazer (tais como os parques temáticos, centros turísticos e recreativos) e aos modos como as formas mais tradicionais de consumo da alta-cultura (tais como os museus e galerias de arte) são revistas para agradar públicos mais amplos, abrindo-se mão da arte canônica dotada de aura e das pretensões educativo-formativas em troca de uma ênfase no espetacular, no popular, no agradável e no imediatamente acessível. Além disso, pode-se argumentar que também existem convergências entre essas duas formas culturais e uma terceira — o desenvolvimento das grandes galerias e *shopping centers*.

Em terceiro lugar, a extensão da série de atividades culturais e de lazer disponíveis não somente estendeu os estilos de vida disponíveis associados ao lazer, como resultou também em algumas mudanças qualitativas. Como já mencionei, há uma tendência de alguns grupos (especialmente os setores jovens e de alto nível educacional das classes médias) assumirem uma postura mais ativa em relação ao estilo de vida e dedicarem-se à estilização da vida. A esse respeito, podemos assinalar não apenas a imitação e a popularidade dos estilos de vida das subculturas artísticas (boêmias, vanguardas) nas metrópoles contemporâneas, mas também o que foi designado de "artista da vida", os pintores que não pintam, mas adotam as sensibilidades artísticas para transformar suas vidas numa obra de arte. A preocupação da nova onda de *flâneurs* urbanos com a moda, a representação do eu, o *look*, aponta para um processo de diferenciação cultural que sob diversos aspectos é o anverso das imagens estereotipadas das sociedades de massa, nas quais se concentram fileiras compactas de pessoas vestidas de maneira semelhante. Se a época contemporânea pode ser caracterizada como uma era "sem estilo", para tomar emprestada uma expressão de Simmel, isso sugere a circulação veloz

de novos estilos (moda, aparência, *design*, bens de consumo) e a invocação nostálgica de estilos passados.

No contexto em questão, é possível apontar para uma convergência adicional no processo de estilização e estetização da vida cotidiana, entre, de um lado, a popularidade dos estilos de vida artísticos e da representação e manifestação estilizadas e, de outro, o desenvolvimento de uma série diferenciada e sofisticada de bens de consumo, atividades de lazer e experiências, que incorporam um elevado *input* de *design*, estilo e imaginário artístico e cultural da moda. É possível argumentar ainda que certas correntes artísticas modernistas (como o dadaísmo e o surrealismo), que se tornaram fundamentais para o pós-modernismo na década de 60, procuraram abolir as fronteiras entre arte e vida cotidiana para mostrar que os objetos mais banais da cultura de consumo, bem como o *kitsch* e os resíduos da cultura de massa, poderiam ser estetizados e introduzidos como tema de obras de arte, ou incorporados em sua estrutura formal. A arte pós-moderna também focalizou o corpo, a arte viva e o *happening* (ver capítulo 3). Portanto, verificamos um intercâmbio entre algumas correntes: um *input* maior de estilo, *design* e imaginário cultural nos bens de consumo, nos espaços de lazer e de consumo e na trama da cidade; uma expansão das profissões artísticas e das atividades intermediárias e acessórias, com o crescimento dos redutos e bairros especificamente artísticos (por exemplo, o SoHo de Nova York); o movimento para a arte pós-moderna, com sua estetização da vida cotidiana e culturas de consumo de massa; a proeminência crescente de agrupamentos sociais que demonstram preocupação com manifestação estilizada, roupas da moda e representação do eu (que muitas vezes implica uma ênfase lúdica ou paródica, que supostamente procura transcender os jogos de *status* tradicionais), à medida que as pessoas se movimentam através dos espaços e locais de consumo, lazer e entretenimento das cidades. Vamos nos voltar agora para um exame mais detalhado desses filões.

a) culturas pós-modernas da cidade

Há comentadores que designaram como "pós-modernas" algumas das tendências que acabamos de mencionar (Cooke, 1988; Zukin, 1988a; Chambers, 1987). Embora o termo "pós-moderno" e seus derivados mais comuns, "pós-mo-

dernismo" e "pós-modernidade", sejam geralmente usados de maneira confusa (ver capítulos 1 e 3), eles nos sensibilizam para uma sucessão de mudanças culturais que podem pressagiar um conjunto mais fundamental de transformações nas estruturas e relações sociais. Dentre as características associadas ao pós-modernismo, as mais freqüentemente citadas, são: (1) uma atitude antifundacional, na filosofia e na teoria social e cultural, que sugere a deficiência das metanarrativas fundacionais nas quais assentam as pretensões de universalidade privilegiada da modernidade ocidental, com suas noções de ciência, humanismo, socialismo, etc., e que deveríamos tentar produzir modos de conhecimento menos pretensiosos e mais sensíveis às diferenças locais, à medida que os intelectuais trocam seu papel de legisladores convictos pelo de intérpretes (ver Lyotard, 1984; Kellner, 1988; Bauman, 1988); (2) esse privilegiamento do local e do vernáculo se traduz numa derrubada democrática e populista das hierarquias simbólicas nos círculos acadêmicos, intelectuais e artísticos, nos quais, por exemplo, são contestadas as distinções entre alta-cultura e culturas populares ou de massa, arte e cotidiano — em outras palavras, deveríamos "aprender com Las Vegas" (Venturi et alii, 1977); (3) há uma mudança de formas culturais discursivas para figuradas, manifestada no privilégio das imagens visuais sobre as palavras, dos processos primários do ego sobre os secundários e da imersão sobre a apreciação estética distanciada do espectador desprendido (Lash, 1988); (4) esses aspectos são apreendidos na expressão "cultura pós-moderna sem profundidade" (Jameson, 1984a) e na noção de que o desenvolvimento histórico ordenado deve dar lugar à percepção do passado como um conglomerado de imagens, fragmentos e espetáculos infinitamente reduplicados e simulados, sem a possibilidade de descobrir uma ordem essencial ou uma referência para julgamentos de valor. Essas características foram assinaladas por comentadores no âmbito de diversos campos acadêmicos e, por mais conveniente que seja a ênfase no movimento para além do moderno, implícita no termo "pós-modernismo", o uso do termo tem o mérito de chamar nossa atenção para mudanças significativas nas práticas culturais artísticas e populares, nos regimes de significação e nos modos de orientação no âmbito da vida cotidiana. O espírito populista e desierarquizante do pós-modernismo chama nossa atenção para o modo como a cultura veio à tona como uma questão, como algo a ser teorizado e explorado, ao lado da desmonopolização de hierarquias simbólicas estabelecidas há muito tempo, cuja predominância anterior significava que certas noções específicas de cultura estavam implícitas, e não tematizadas. É possível, portanto, seguir DiMaggio (1987) e considerar que o mundo ocidental está ingressando numa fase de "desclassificação cultural", na qual haverá uma competição intensa entre uma ampla variedade de noções de cultura e uma capacidade reduzida para impor uma hierarquia de valores.

Para nossos propósitos, é interessante notar que alguns comentadores adotaram a retórica do pós-modernismo para compreender as mudanças em relação à cultura das cidades e aos estilos de vida urbanos que mencionamos. De particular influência foi o trabalho de Baudrillard (1983a, 1983b) com sua noção de cultura simulacional. Argumentando que as mercadorias de consumo no capitalismo tardio desenvolveram a capacidade de incorporar um amplo leque de associações imagéticas e simbólicas que recobrem seu valor de uso inicial, transformando-se, assim, em mercadorias-signos, Baudrillard detecta uma mudança qualitativa na intensificação desse processo que conduz à perda da noção de realidade concreta, à medida que a cultura consumista-televisionada, com sua massa flutuante de signos e imagens, produz uma sucessão infinita de simulações que neutralizam umas às outras. Baudrillard designou isso como "hiper-realidade", um mundo no qual o acúmulo de signos, imagens e simulações por meio do consumismo e da televisão resulta numa alucinação desestabilizada e estetizada da realidade. Para Baudrillard, a cultura tornou-se efetivamente autônoma por estar em toda a parte, mediando e estetizando ativamente a trama social e as relações sociais. Trata-se de um movimento para além da primazia discursiva e reflexiva da linguagem, em direção a formas culturais figuradas que enfatizam a ausência de mediações e a intensidade das sensações auditivas e visuais, proporcionando prazeres caóticos e dispersos para sujeitos descentrados.

Se essas percepções forem transpostas para um contexto urbano, é visível que tanto a velha noção pré-moderna de cultura urbana — implicando certas cidades que estão sedimentadas na tradição, na história e na arte, abrigando construções e paisagens famosas que criam um forte sentimento de identidade local e coletiva — como a noção modernista, econômica e funcional da cidade "desculturada" — cujo espaço é dominado pelo *layout* em forma de grade e pela arquitetura modernista dos arranha-céus — dão lugar à cidade pós-moderna, que marca uma volta à cultura, ao estilo e à decoração, dentro dos limites de um "não-lugar", no qual as noções tradicionais de cultura são descontextualizadas, simuladas, reduplicadas e continuamente revistas e reestilizadas. A cidade pós-moderna, portanto, está muito mais consciente de sua própria dimensão imagética e cultural: ela é um centro de consumo cultural, tanto quanto de consumo geral, e este, como já se enfatizou, não pode ser desvinculado dos signos e imaginários culturais, de modo que os próprios estilos de vida urbanos, a vida cotidiana e as atividades de lazer são influenciados, em graus variados, pelas tendências simulacionais pós-modernas.

Tomemos alguns exemplos: as tendências pós-modernas na arquitetura podem ser vistas como uma revolta contra o modernismo arquitetônico, com seu austero funcionalismo miesiano[1] e seu formalismo abstrato (Jencks, 1984; Davis,

1985), mediante a reintrodução da decoração, a mistura de estilos e uma simulação lúdica de mercadorias à maneira da *pop art* (como o edifício Chippendale da AT&T, de Philip Johnson, em Nova York). Elas introduzem também o que Venturi e seus colaboradores (1977), em *Learning from Las Vegas*, designaram como "ecletismo de beira de estrada": a miscelânea estilística eclética de grandes letreiros e pequenos edifícios que se estende ao longo da rodovia. Palavras, figuras, esculturas e néon misturam-se; e, em contraposição à austeridade modernista, o simbolismo é reintroduzido para produzir a paisagem hedonista da cultura de consumo. A duplicação paródica dos objetos da cultura de consumo em massa, à maneira da *pop art*, é retroalimentada na paisagem urbana e nas indústrias culturais. Não são somente os quadros para afixar cartazes, mas especialmente as imagens da mídia eletrônica que oferecem fontes de inspiração. Há uma pletora de fachadas multicoloridas, ornamentais e supercodificadas cujo impacto é imediato, sem qualquer oportunidade de distanciamento (Cooke e Onufrijchuk, 1987).

Se a arquitetura e a arte extraem citações da cultura de consumo cotidiana e as reproduzem para criar as cidades pós-modernas "onde tudo é 'maior do que a vida', onde os referentes foram varridos pelos signos, onde o artificial é mais 'real' do que o real" (Chambers, 1987:1), o que acontece então com as pessoas que se movimentam por esses espaços urbanos? Sob diversos aspectos, considera-se que as pessoas estão envolvidas num complexo jogo de signos que imita ou repercute o excesso de signos do ambiente edificado. Considera-se que a cultura popular contemporânea (moda, música, televisão, vídeos, bebidas, danças, clubes) está dominada pelo mundo do "faz-de-conta" da publicidade. Roupas, corpos e caras transformam-se em "citações do outro lado, o lado imaginário da vida: a moda, o cinema, a publicidade e a sugestibilidade infinita da iconografia contemporânea" (Chambers, 1987:7). Joga-se superficialmente com esses signos, descontextualizados da tradição ou da ordenação subcultural, e as pessoas deliciam-se com o fato de que tais signos são artificiais, opacos e "sem profundidade", no sentido de que não podem ser decodificados de forma a dar acesso a qualquer significado revelador ou a uma noção de verdade fundamental. A vida cotidiana torna-se uma "*mélange* fantástica de ficção e valores estranhos" que apreende o sentido do surreal como uma presença cotidiana, como excesso, estilo e experimentação e também como acaso, banalidade e repetição das imagens da rua (Calefato, 1988:225). O contemporâneo é "um dândi, de uma boêmia nova e mais democrática", uma nova figura metropolitana que "explora caminhos já percorridos pela arte de vanguarda, atravessando a fronteira entre o museu e a cultura de massa, mas que transfere o local do jogo, da galeria de arte para as ruas da moda" (Del Sapio, 1988:206-207).

Aparentemente, esse grupo de pessoas que procura atravessar, reatravessar e transpor as fronteiras entre arte e vida cotidiana é formado predominantemente por jovens e os herdeiros da tradição das subculturas juvenis, as quais funcionaram como estruturas simbólicas fixas, agora rejeitadas ou submetidas a paródias e colagens irônicas. No entanto, alguns comentadores sugerem a hipótese de essas novas tendências serem indicadores de processos que estão rompendo com os padrões tradicionais de regulação social que vinculam estreitamente os estilos de vida às classes, faixas etárias e normatividades (Baudrillard, 1983a; Chambers, 1987:7). Assim, Chambers (1987:2) cita Robert Elms, um colaborador de *The Face*, uma revista de moda para a juventude, que observa que "ninguém mais é *teenager*, porque todo mundo é". Sem dúvida, há algumas evidências de que os estilos de vida juvenis estão migrando para faixas mais altas da escala etária; a geração dos anos 60, à medida que envelhece, leva consigo algumas de suas disposições de orientação juvenil, e os adultos vêm desfrutando maior liberdade para se comportar como crianças e vice-versa. Essa relação entre estilo de vida, *habitus* e classe será discutida no final do capítulo.

Um aspecto interessante dos novos estilos de vida urbanos e do ecletismo estilístico sem profundidade que os comentadores rotulam de "pós-moderno" é o seu vínculo com a noção de um movimento para além do individualismo, para um descentramento do sujeito. O sujeito descentrado tem uma capacidade maior de se dedicar a um controle descontrolado das emoções e de explorar as tendências figuradas, as sensações imediatas e as experiências afetivas anteriormente consideradas ameaçadoras como coisas que precisariam ser combatidas ou mantidas sob estrita vigilância. Maffesoli (1988b) argumentou que na cidade pós-moderna encontramos um movimento para além do individualismo, que vem gerando uma noção de sentimento comunal, um novo "paradigma estético", no qual massas de pessoas agregam-se em comunidades emocionais temporárias. Segundo Maffesoli, essas comunidades deveriam ser vistas como "tribos pós-modernas" fluidas, nas quais são vivenciados momentos intensos de êxtase, empatia e afetividade imediata. Evidentemente, deveríamos enfatizar que essas tendências, em si, não são historicamente novas. É possível encontrar exemplos da desorientadora *melée* de signos e da estetização da vida cotidiana nos carnavais e nas feiras da Idade Média, nos *flâneurs* de Paris de meados do século XIX, ou nas grandes exposições mundiais em metrópoles como Berlim e Paris (ver capítulo 5). A novidade não é apenas a capacidade de reduplicar e simular esses exemplos anteriormente isolados de estetização da vida cotidiana — e, na verdade, de qualquer outra experiência cultural — num grau de intensidade e vivacidade de reprodução até então desconhecido. Nova também é a atitude dos intelectuais e teóricos diante do processo. Enquanto Simmel sentia-se perturbado diante das ameaças à arte representadas pela eliminação de sua aura e pelo modo como a estilização dos objetos cotidianos interferia na apreciação distanciada, que era exigida pela obra de arte, Benjamin, especialmente em seu *Passagen-Werk*, celebrou as imagens fragmentadas da cultura de massa e os choques e trancos das percepções na vida cotidiana da cidade, a partir de uma perspectiva teórica que repercute no pós-modernismo nitidamente influenciada pelo surrealismo, o dadaísmo e a montagem (ver Wolin, 1982).

Se as cidades pós-modernas se transformaram em centros de consumo, jogo e entretenimento, saturadas de signos e imagens a ponto de qualquer coisa poder ser representada, tematizada e transformada em um objeto de interesse, de "observação turística", espera-se então que as atividades de lazer, como visitar parques temáticos, *shopping centers*, museus e galerias de arte, devam mostrar alguma convergência nesse aspecto. Tomemos o exemplo da Disneyworld, tida como o protótipo do espaço das experiências simulacionais pós-modernas (Baudrillard, 1983a): é interessante notar que o seu formato — levando o espectador a se movimentar em meio a experiências espetaculares (brinquedos que provocam emoções violentas, ilusões de hologramas, etc.) e simulações dos patronos da história nacional ou dos mundos da infância (o Reino Mágico), ou a vaguear por simulações de edifícios escolhidos para simbolizar culturas nacionais selecionadas (tais como o *pub* Merry England) ou cenários futuristas (EPCOT), em ambientes assépticos e altamente controlados — não somente foi imitado pelos parques temáticos em todo o mundo, mas também incorporado por outros formatos, como os museus. A expansão dos museus ao ar livre, dirigidos a um espectro mais amplo de pessoas, aumentou o elenco de objetos dignos de preservação (como as minas de carvão, as casas térreas de mineiros, vagonetes, anúncios de metal apelidados de "jóias da rua", no Museu ao Ar Livre Beamish, em Tyne and Wear, no nordeste da Inglaterra). Isso também estimulou uma nova atitude dos espectadores diante dos atores (freqüentemente desempregados que recebem auxílio governamental), treinados para desempenhar papéis históricos e animar os cenários físicos recriados, fazendo com que aumente a disposição de percorrer um cenário de filme, na medida em que os espectadores são estimulados a participar e dar vida à simulação (Urry, 1988). Amplia-se a série de lugares dignos de observação e exploração turística. Vive-se cada vez mais num "país de heranças", onde a noção de passado histórico dá lugar aos mitos. Assim, se atravessarmos o norte da Inglaterra, passaremos rapidamente do país de Wordsworth para o país de Brontë, o país de Herriot, o país do Capitão Cook e — para demonstrar que a cultura popular da classe trabalhadora também é respeitável — o país de Catherine Cookson, cada qual com seus guias turísticos, itinerários, museus e *souvenirs*. Até mesmo localidades anteriormente sem atrativos estão clamando para se juntar

a cidades como Bradford, que capitaliza seu passado industrial e sua grande comunidade asiática atual para se tornar um local adequado para "escapadas de fim de semana". Encontramos aqui os lugares típicos para aqueles que foram designados como "pós-turistas" (Feifer, 1985; Urry, 1988), pessoas que adotam uma orientação descentrada e pós-moderna diante das experiências turísticas. Os pós-turistas não têm tempo para a autenticidade e deliciam-se com a natureza simulacional e construída do turismo contemporâneo, que sabem ser apenas um jogo. Eles dão as boas-vindas à oportunidade de explorar os bastidores e enfrentam a experiência sob muitos pontos de vista.

Orientações semelhantes também são encontradas nos museus contemporâneos, muitos dos quais estão abandonando seu compromisso com o cânone cultural e o projeto educacional, em que o velho e o novo eram organizados nos termos de uma hierarquia de progresso desenvolvida no século XIX para refletir os valores da modernidade ocidental em ascensão (Bann, 1984; Bennett, 1988), em favor de um *ethos* mais populista. Dessa perspectiva, os museus deveriam deixar de ser lugares educativos aborrecedores; de preferência, deveriam incorporar as características do pós-modernismo e se tornar "espaços assombrosos" apresentando imagens e simulações espetaculares. Isso estimula uma orientação diferente, mais lúdica, por parte das grandes multidões de pessoas comuns, cujas percepções influenciadas pelos meios de comunicação de massa sentem-se à vontade com o abandono das hierarquias simbólicas e uma abordagem mais lúdica das exposições sob a forma de montagens, que oferecem experiências organizadas nos termos da igualdade de uma pluralidade de estilos, que demonstra o abandono de uma missão civilizadora e uma concepção hierarquizada de uma cultura unitária (Roberts, 1988; Horne, 1984). Isso é apreendido na discussão de Baudrillard (1982:10) sobre o Museu Beaubourg, em Paris, que atrai as massas para o que o autor chama de "hipermercado da cultura". Ele afirma:

> "As pessoas querem aceitar tudo, comer tudo, tocar tudo. Olhar, decifrar, estudar, isso não as mobiliza. O efeito de massa é tocar ou manipular. Os organizadores (e os artistas, e os intelectuais) estão alarmados com esse impulso incontrolável, pois eles contavam apenas com o aprendizado das massas diante do "espetáculo" da cultura. Eles nunca anteciparam essa fascinação ativa e destrutiva — essa reação original e brutal à oferta de uma cultura incompreensível, essa atração que tem toda a aparência de um arrombamento de domicílio, ou de um saque num santuário."

Pode-se argumentar que o conflito entre populismo e elitismo é uma característica perene dos museus (Zolberg, 1984); todavia, as tendências populistas certamente entraram em evidência na década de 80.

Esse populismo dificilmente seria uma característica inesperada dos *shopping centers*, grandes galerias e lojas de departamentos. Nesses locais é evidente que a compra raramente é uma transação econômica racional e calculista de maximização da utilidade, mas primordialmente uma atividade cultural de lazer, na qual as pessoas tornam-se espectadores que se movimentam em meio a imagens espetaculares, projetadas para conotar suntuosidade e luxo, ou evocar conotações de lugares distantes, exóticos e desejáveis, e uma nostalgia das harmonias emocionais do passado. Em suma, a compra precisa se transformar numa experiência. À medida que as cidades se desindustrializam e se transformam em centros de consumo, uma das tendências nas décadas de 70 e 80 tem sido a remodelação e a expansão dos *shopping centers*, que incorporaram muitas das características pós-modernistas no *design* arquitetônico de seu espaço interno e em seus ambientes simulados: uso de ilusões e espetáculos oníricos, ecletismo e mistura de códigos, que induzem o público a fluir por uma multiplicidade de vocabulários culturais sem oportunidade de distanciamento (desdistanciamento) estimulando o sentido de ausência de mediações, o "instantaneamento", o descontrole emocional e o espanto infantil. Um dos grandes exemplos norte-americanos é o West Edmonton Mall — um mega*shopping center* — no qual há um centro de entretenimentos suplementar, com uma área de aproximadamente 260.000 m^2, uma "Terra da Fantasia", com diversões e um parque aquático, que inclui um lago interno de água salgada contendo golfinhos, minissubmarinos e galeões espanhóis (Shields, 1987:9). O maior *shopping center* da Europa é o Metrocentre em Gateshead, no nordeste da Inglaterra. O Metrocentre é um bom exemplo do processo de desindustrialização e transformação das cidades em centros de consumo, construído no território industrial abandonado de uma região metropolitana economicamente deprimida. O Metrocentre promoveu-se a atração turística, com sua "Aldeia Antiga", o "Reino do Rei Wiz", uma fantasia de contos de fadas, a galeria do Fórum Romano Antigo e tinturas ecléticas gerais de simbolismo para evocar os mitos de um passado comunal por meio de cartões de Natal e iconografias de caixas de chocolate (Chaney, 1990).

Existem, portanto, características comuns entre os *shopping centers*, grandes galerias, museus, parques temáticos e experiências turísticas na cidade contemporânea, nos quais a desordem cultural e o ecletismo estilístico tornam-se aspectos comuns de espaços onde se pretende construir o consumo e o lazer como "experiências". Como observa Lefebvre (1971:114), na cidade contemporânea temos "consumo de espetáculos, espetáculos de consumo, consumo de signos, signos de consumo". Essa convergência não ocorre somente no plano da forma comum aos conjuntos de experiências que os publicitários, *designers*, arquitetos e outros intermediários culturais procuram criar, mas também em termos das alian-

ças firmadas entre proprietários, patronos, curadores e financiadores dessas instituições. Por exemplo, uma loja de departamentos de Nova York promoveu uma "Semana da China", durante a qual foram expostas na loja obras de arte e relíquias de museus. O Metropolitan Opera de Nova York cede espaço para *shows* de moda (Silverman, 1986). Lojas de departamentos japonesas expõem obras de arte regularmente e realizam exposições de pintura. Essas promoções e exposições embaçam as distinções entre alta-cultura e baixa-cultura, bem como as distinções entre comércio e cultura.

Essas convergências, embora tenham precursores, são novas, visto que a mistura de códigos e a desconstrução das hierarquias simbólicas envolvendo as discriminações entre alta-cultura e cultura de massa ocorrem agora em uma série mais extensa de formas culturais e em lugares anteriormente destinados quase exclusivamente a incutir os valores da alta-cultura e um processo de formação educativa coerente (como os museus). Com relação aos precursores, as lojas de departamentos, que se desenvolveram primeiramente em Paris e depois em outras cidades, na segunda metade do século XIX, foram concebidas essencialmente como "palácios de consumo", "mundos de sonhos" e "templos", onde os bens eram cultuados pelos novos consumidores (predominantemente mulheres) que podiam perambular em meio às mercadorias em exposição, introduzindo as simulações e um imaginário evocativo e exótico (R. H. Williams, 1982; Chaney, 1983). Experiências semelhantes também foram criadas pelas exposições mundiais, que se tornaram eventos regulares até os primeiros anos do século XX, na esteira da Grande Exposição de Crystal Palace, de 1851. Essas exposições apresentavam simulações envolvendo animais empalhados e cenários etnográficos, pavilhões de representação de várias nações, incluindo réplicas de tesouros culturais e da vida cotidiana (por exemplo, um palácio mourisco, uma casa chinesa) e até simulações de experiências (por exemplo, uma viagem pela Estrada de Ferro Transiberiana) (ver R. H. Williams, 1982). Ademais, a sobrecarga fantasmagórica e perturbadora de signos e impressões, à qual Simmel (1978) se refere em *A filosofia do dinheiro*, produziu muitas experiências semelhantes àquelas que vêm sendo rotuladas como pós-modernas (Frisby, 1985b). Verificamos uma ênfase semelhante em jogos e espetáculos. Como ensinava o "Breve Sermão aos Visitantes", na Exposição Pan-Americana de 1901, "por favor, lembrem-se de que, ao atravessar os portões de entrada, vocês passam a fazer parte do *show*" (citado em Bennett, 1988:81). Com efeito, a própria multidão tornava-se parte do espetáculo e o motivo para a visita, tanto na Grande Exposição de 1851 e na Exposição Comercial de Berlim de 1896, como no Museu Beaubourg em Paris, descrito por Baudrillard na década de 80. Não obstante, para agir como um *flâneur*, que observa os outros e se exibe, é necessário um espaço ordenado, assim como o das

galerias de Paris — tão caras a Baudelaire nos idos de 1840 e 1850, que se tornaram centrais para o *Passagen-Werk*, de Benjamin (Berman, 1982) —, o das exposições e lojas de departamentos do final do século XX e o dos parques temáticos, *shopping centers* e museus da atualidade. Em suma, vaguear por entre as mercadorias ou as obras de arte em exposição era uma atividade que exigia disciplina. As imagens podem evocar o prazer, o carnavalesco e a desordem; não obstante, o descontrole emocional que elas estimulam precisa ocorrer nos limites de uma estrutura de autocontrole. E, para aqueles que não têm esse autocontrole, ou que correm o risco de perdê-lo, existe uma bateria de controles externos projetados de acordo com os princípios do panopticismo (Foucault, 1977), que supõem a vigilância e a exclusão. Um princípio central dos parques temáticos e dos *shopping centers* é que se tratam de espaços públicos de propriedade privada, nos quais o público está sob o olhar atento das câmeras de vídeo, e os elementos desordeiros e importunos são excluídos antes que a desordem possa perturbar os demais.

Isso sugere que, antes de acompanharmos a tese de que a desindustrialização e a transformação das cidades em centros de consumo tenham determinado a acumulação de espetáculos, a mistura de códigos e a fusão entre a alta e a baixa-culturas, uma mudança para estilos de vida pós-modernos, é preciso fazer perguntas específicas sobre (1) o alcance dos precursores e (2) até que ponto esses estilos de vida representam experiências isoladas pouco importantes na vida de grupos específicos de pessoas em locações urbanas específicas. Em suma, é preciso fazer indagações sociológicas rigorosas, não somente sobre quais são os locais de ocorrência dos estilos de vida pós-modernos, mas quantas pessoas, de quais séries de grupos participam desses estilos de vida e por quanto tempo. Faz-se necessário ainda tentar compreender as forças que estão impulsionando a importância maior da cultura na cidade contemporânea, bem como examinar as interdependências e os conflitos entre grupos específicos (tais como os especialistas culturais, especialistas econômicos, formuladores de políticas) que estão produzindo isso.

b) capital cultural, *gentrification* e a estilização da vida

Nos anos recentes, tem-se verificado um reconhecimento crescente do valor das indústrias culturais para a economia das cidades, bem como dos diversos caminhos diretos e indiretos pelos quais a presença de instituições, atividades culturais e uma sensibilidade geral para os modos como o realce, a renovação e o redesenvolvimento das fachadas culturais, da trama e do espaço vivido das cidades rendem benefícios. A consciência de que as indústrias da cultura, como editoras, gravadoras, radiodifusão e turismo, podem desempenhar um papel cada vez maior nas economias nacionais e locais cresceu ao lado da expansão geral da produção e do consumo de bens simbólicos nas sociedades ocidentais contemporâneas. Nesse contexto, poderíamos empregar proveitosamente o conceito de "capital cultural", que vem sendo desenvolvido por Pierre Bourdieu (1984, 1987) e outros (ver Lamont e Lareau, 1988). O conceito mostra como, paralelamente ao capital econômico, imediatamente calculável, intercambiável e convertível, existem modos de poder e processos de acumulação baseados na cultura, nos quais o fato de que a cultura pode ser capital e possui valor está muitas vezes oculto e dissimulado. Bourdieu (1987:243) aponta três formas de capital cultural: ele pode existir no estado "corporificado" (estilo de apresentação, modo de falar, beleza pessoal, etc.); no estado "objetificado" (bens culturais, como pinturas, livros, máquinas, edifícios, etc.); e no estado "institucionalizado" (como as qualificações educacionais). É o estado objetificado que interessa especificamente à questão das cidades, e já mencionei os modos como cidades específicas puderam acumular capital cultural, devido a sua preservação exemplar de edifícios, artefatos e bens que passaram a ser definidos como "tesouros artísticos" (Olsen, 1986). Dessa perspectiva, é possível construir uma hierarquia simbólica das cidades de acordo com seu prestígio acumulado em termos de capital cultural, com Florença, Paris e Roma próximas do topo. Convencionalmente, as indústrias culturais são definidas como produtoras de bens culturais de massa (Horkheimer e Adorno, 1972; Garnham, 1987) que tradicionalmente figuraram numa posição inferior na escala de capital cultural. Ora, é possível argumentar que a legitimidade de formas específicas de capital cultural, bem como a legitimidade da hierarquia simbólica vigente e as características estruturais do campo do capital cultural, não deveria ser eternizada. Essas legitimidades deveriam ser concebidas antes como um processo decorrente dos efeitos intencionais e não-intencionais de grupos específicos, amarrados a interdependências e disputas (muitas vezes dissimuladas ou mascaradas por pretensões de imparcialidade) para maximizar sua própria

forma específica de capital cultural. Assim, é possível que formas específicas de capital cultural, como a cultura popular e de massa (*jazz*, *rock*, cinema, parques temáticos), passem a ser consideradas mais legítimas, transformem-se em fontes de prestígio e ascendam na hierarquia simbólica. Assim, Nova Orleans e certos bairros de grandes cidades podem ganhar atrativos e capital cultural enquanto locais da vida anteriormente definida como "inferior", agora elevados à condição respeitável de objetos de observação turística.

Assim, existe, um conjunto crescente de critérios para hierarquizar as cidades em termos de capital cultural. Acredita-se que a mudança para a cultura pós-moderna introduziu um afastamento dos critérios universais consensuais de julgamento do gosto cultural em favor de uma situação mais relativista e pluralista, na qual o excluído, o estranho, o outro, o vulgar, anteriormente excluídos, passam a ser permitidos. Nesse sentido, a tendência é a hierarquia simbólica de base universal do Ocidente, vigente há muito tempo, tornar-se espacializada, com uma tolerância maior para com a diferença e a diversidade. Da perspectiva da utilidade econômica do capital cultural, isso significa que, embora as cidades industriais tradicionais do "cinturão da ferrugem" sejam consideradas de baixo capital cultural (com exceção daquelas que conseguem dar uma nova embalagem museológica a esses elementos, convertendo-os em patrimônio cultural), a série estende-se para além do valor e dos tesouros históricos tradicionais, incluindo os novos ambientes recriados e simulados que acolhem algumas das formas culturais mais populares e pós-modernas que mencionamos (parques temáticos, *shopping centers*, museus, além de espaços culturais populares), percebidos como atraentes e vendáveis. Em suma, aqueles que procuram investir em novas indústrias de serviço, informação e alta-tecnologia podem ser influenciados pelo ambiente e pelo capital cultural das cidades, eventualmente contribuindo para acelerar as estratégias de reconversão, como o redesenvolvimento e a *gentrification* de áreas urbanas centrais e portuárias. Sob condições globais de competição intensificada e com a liberação das forças do mercado para investimento e fluxos de capital, as cidades tornaram-se mais empresariais e mais conscientes de sua própria imagem, inclusive dos modos como essa imagem se traduz na geração de empregos para a economia local. Como disse Harvey (1988), as cidades precisam mobilizar a cultura para se transformarem em "iscas para o capital". Assim, no começo da década de 70, Seattle tentou acabar com o desemprego em massa confrontando líderes empresariais e planejadores, que pressionavam por investimentos para expandir a infra-estrutura das artes, obtendo muita publicidade favorável ao proclamar-se a "capital da qualidade de vida". Paralelamente, Baltimore desenvolve seu Harbor Place, Hamburgo torna-se uma "cidade da mídia", Gateshead tem seu Metrocentre, etc.

Esse é o processo que vem sendo designado como "pós-modernização" (Cooke, 1988; Zukin, 1988b) para assinalar a reestruturação global das relações socioespaciais mediante novos padrões de investimentos que acabaram promovendo algumas tendências contrárias à descentralização urbana através do redesenvolvimento das áreas centrais. Esse processo supõe a desindustrialização das áreas urbanas centrais e portuárias, que são reocupadas por membros da nova classe média e desenvolvidas como locais de turismo e consumo cultural. Ao mesmo tempo, a classe trabalhadora e os pobres, que anteriormente residiam nessas áreas, são expulsos ou encaminhados a outros redutos. Um bom exemplo disso é Battersea, em Londres, onde grandes conjuntos habitacionais de classe trabalhadora foram vendidos e reformados para o mercado *yuppie*. Nesse caso, os novos habitantes procuraram se proteger das camadas populares da vizinhança por meio de cercas e guardas de segurança. Esse processo de segregação crescente, à medida que as classes médias voltam para as áreas centrais, é simbolizado também na arquitetura pós-moderna de torres, fossos e pontes levadiças, que criam espaços privados defensivos, livres dos desempregados, dos pobres, da juventude delinqüente e de outros remanescentes das "classes perigosas". Criam-se assim o que David Harvey (1988) chamou de "cidades vudus", nas quais a fachada pós-moderna de redesenvolvimento cultural pode ser vista como uma máscara de carnaval, que encobre a decadência de todo o restante. Em Los Angeles, por exemplo, ao lado do coração financeiro da economia da Borda do Pacífico, com sua área de *gentrification*, encontramos um reduto segregado de um milhão de pessoas, de origem hispânica e asiática, formado com a migração do Terceiro Mundo e a demanda de trabalho, que constitui uma reserva de trabalhadores domésticos não-registrados e mão-de-obra infantil (Davis, 1985). Tais processos contribuíram para destruir nas classes médias o frágil consenso anterior que sustentava a alta-cultura e as indústrias culturais, levantando questões relativas ao uso político das artes e de outras formas de capital cultural dentro da cidade e às possibilidades de uma política cultural mais democrática (Garnham, 1987). Num sentido mais amplo, isso implica também a questão da resistência ao redesenvolvimento, designado por alguns autores como "urbicídio" (Berman, 1982).

O processo de *gentrification* interessa-nos aqui não somente porque assinala o redesenvolvimento da trama cultural das áreas urbanas centrais, mas também porque ressalta o perfil dos grupos da nova classe média que, sob muitos aspectos, são os produtores, transmissores e consumidores dos estilos de vida que supõem a "estilização da vida" sensível à cultura. Esses grupos desenvolveram disposições que os fazem receptivos aos bens e experiências culturais pós-modernas; eles têm, portanto, interesses diretos e indiretos na acumulação de capital

cultural, tanto em termos pessoais como no que se refere à sua vizinhança e à cidade mais ampla.

O local mais estudado e que melhor ilustra esse processo é o SoHo, em Nova York (Zukin, 1987, 1988a; Simpson, 1981; Jackson, 1985). Como mostra Zukin (1988a), a recriação do SoHo como colônia de artistas e em seguida como bairro revalorizado da nova classe média, com os novos moradores atraídos pelo ambiente associado ao estilo de vida dos artistas, é uma história complexa. Esse processo está baseado na elevação do valor da arte como investimento no pós-guerra, que assistiu à transformação da arte num forte mercado internacional autônomo. Esse processo também determinou uma elevação no *status* dos artistas e nas ocupações subsidiárias, na medida em que outros grupos tornam-se mais favoravelmente dispostos a se associar aos estilos de vida artísticos. O processo em questão está baseado ainda no fato de que os governos das cidades começaram a perceber o potencial para o redesenvolvimento, revertendo os aspectos negativos da desindustrialização e contribuindo para um realce geral da imagem da cidade, ao conceder um *status* privilegiado a esses redutos. Nova York substituiu Paris como o centro da Arte Moderna na era pós-guerra, verificando-se ali um aumento dramático no número de artistas, galerias de arte, museus e exposições (ver Crane, 1987; Zukin, 1988b; DiMaggio, 1986). Houve também uma mudança mais geral na atitude dos governos nacionais e locais, fundações e corporações, que começaram a perceber as artes como algo socialmente útil. Em suma, o valor econômico do capital cultural aumentou; a partir da década de 60, os artistas deixaram de ser vistos como uma contracultura boêmia, incômoda e transgressora, passando a ser tratados pelos políticos, especuladores e planejadores urbanos como uma vanguarda diferente, que abriu caminho para o redesenvolvimento em larga escala de áreas urbanas baratas e decadentes, mediante a *gentrification*.

Isso foi acompanhado de uma reavaliação mais geral do *status* do artista na sociedade norte-americana, que tornou a arte menos erudita, menos elitista e mais democrática. Os artistas agora ganham dinheiro; alguns deles vivem muito bem da arte. Com a transição do modernismo artístico para o pós-modernismo, as pretensões oposicionistas e a natureza austera e indecifrável das obras de arte foram deslocadas; os artistas-celebridades, como Andy Warhol, ganharam muita atenção e cobertura da mídia. O artista passou a ser percebido como uma *persona* atraente, e seu estúdio — o *loft* — tornou-se um lugar interessante para visitar e morar. As novas classes médias (Burris, 1986), especialmente os setores que Bourdieu (1984) designou como "novos intermediários culturais", sentem-se fascinadas com os estilos de vida dos artistas e dos intelectuais e manifestam um interesse generalizado pela estilização de suas vidas. Seu estilo de vida focaliza

intensamente a identidade, a aparência, a representação do eu, o *design* da moda, a decoração; tempo e esforços consideráveis precisam ser gastos no desenvolvimento de um senso estético flexível, distintivo e capaz de se manter a par da pletora de novos estilos, experiências e bens simbólicos que a cultura de consumo e as indústrias culturais continuam a produzir.

O *habitus* dos especialistas culturais da nova classe média assinala uma atitude flexível, de aprendizes perante a vida. Nesse caso, é possível que os novos intermediários culturais desempenhem um papel importante na transmissão de novos estilos. Seu interesse pode estar menos na tentativa de impor um estilo particular aos públicos consumidores e mais em termos de um interesse geral por toda a série de estilos provenientes de culturas, civilizações e tradições diferentes, que podem ser reproduzidos infinitamente. Assim, existe um interesse na estilização e estetização da vida por parte de facções específicas das novas classes médias, que foram designadas como "paraintelectuais" devido a sua admiração pelas atividades e pelos estilos de vida dos artistas e dos intelectuais. Portanto, essas pessoas são capazes de transmitir os estilos mais recentes para públicos mais amplos, como o pós-modernismo, e ao mesmo tempo fazer parte da classe de receptores dos bens e experiências pós-modernos.

c) conclusão

Os proponentes do pós-modernismo detectam a ocorrência de uma mudança importante na cultura, na qual as hierarquias simbólicas vigentes são desconstruídas, manifestando-se um impulso mais lúdico, popular e democrático. Verifica-se aqui a espacialização das hierarquias simbólicas, outrora firmemente estruturadas, que se tornaram motivos dominantes na modernidade ocidental e estabeleceram noções específicas sobre a história universal, o progresso, a pessoa cultivada, as estruturas políticas do Estado e os ideais estéticos. Com relação à cidade ocidental contemporânea, está-se argumentando que as tendências pós-modernas e pós-modernizantes podem ser observadas nos novos espaços urbanos, assinalando uma estetização maior da trama urbana e das vidas diárias das pessoas, o desenvolvimento de novos redutos de consumo e lazer (tais como *shopping centers*, parques temáticos, museus) e a volta das populações da nova classe média às áreas centrais restauradas. Esses impulsos pós-modernos sugerem identificações menos fortes com o local de moradia e um *habitus* — ou conjunto de disposições e classificações estruturadoras dos encontros sociais — menos fixo e menos rígido. Alguns dos novos estilos de vida urbanos apontam para uma descentralização da identidade e uma maior capacidade de se dedicar a um descontrole das emoções e um jogo estético. É possível argumentar também que, no plano global, estamos assistindo ao fim da dominância de alguns centros metropolitanos sobre a vida artística e intelectual (R. Williams, 1983). Paris e Nova York, enquanto centros de cultura, artes, moda, indústrias culturais e de entretenimento, televisão, publicações e música, enfrentam atualmente uma competição mais intensa advinda de uma variedade de direções. Novas formas de capital cultural e uma série mais extensa de experiências simbólicas estão em oferta num campo de cidades mundiais cada vez mais globalizado — isto é, mais facilmente acessível por meio das finanças (dinheiro), comunicações (viagens) e informação (radiodifusão, publicações, mídia).

Assim, aqueles que enfatizam a novidade e os eventos históricos que o pós-modernismo pretende trazer podem argumentar que estamos entrando numa fase na qual as velhas hierarquias culturais estão se tornando obsoletas. Esse impulso desierarquizante sugere que as hierarquias classificatórias verticais — alto/baixo, elite/popular minoria/massa, bom gosto/mau gosto, arte/vida (Goudsblon, 1987; Schwartz, 1983) —, que eram tidas como características endêmicas da vida social, não são mais aplicáveis.

Contra esse conto pós-moderno do fim da história, sedutor em sua supersimplificação, precisamos assinalar a persistência da classificação, hierarquia e segregação dentro da cidade. Como mencionamos, a nova classe média e os novos-ricos vivem em redutos isolados de *gentrification* e redesenvolvimento, projetados para excluir os marginalizados. Esses redutos são áreas de vultosos investimentos em projetos de ambientes, estilização de formas e estetização da vida cotidiana. Tais grupos esperam se divertir enquanto fazem compras e mais compras em locais de entretenimento. Procuram cultivar um estilo de vida, têm interesse pelas artes e por um ambiente de vida agradavelmente estilizado (Boyer, 1988). Para certas frações da nova classe média, esse estilo de vida, sem dúvida, tem afinidades com a série de características e experiências designadas como pós-modernas. Existem tendências que assinalam uma sobrecarga de informação e de signos que torna mais difícil a leitura ordenada da apresentação corporal, da moda, do estilo de vida e das atividades de lazer. As pessoas podem recorrer a um repertório muito mais amplo de bens simbólicos e estilos do "mostruário global" imediatamente acessível; e é mais difícil fazer um julgamento de classe a partir do gosto e do estilo de vida. A partir da década de 60 têm-se verificado uma informalização e uma elaboração mais gerais de códigos de comportamento ante-

riormente restritos. As noções de beleza predominantes na cultura de consumo, por exemplo, ampliaram-se na década de 60 para além do padrão ocidental clássico, para levar em conta os padrões de outras culturas (Marwick, 1988). Não obstante, apesar de todas as tendências democratizantes, existem diferenças de *status*. Como salientam Douglas e Isherwood (1980), o componente informacional dos bens de consumo eleva-se à medida que se sobe na escala de classes. Aqueles que estão nas posições intermediárias e superiores continuam a usar a informação sobre os bens de consumo para construir pontes com pessoas de mentalidade afim e fechar as portas para excluir os de fora. Esse é muitas vezes o caso em relação ao conhecimento das artes.

Se, portanto, estamos argumentando que ainda é possível interpretar a apresentação corporal e os estilos de vida como indicadores de *status* social, é inegável que atualmente o jogo está muito mais complexo. Se há algo que o pós-moderno assinala é o eclipse de um sentido específico e coerente de cultura, bem como do modo de vida a ele associado, dominante nas classes médias e altas do Ocidente, que dão o tom para a cultura como um todo. Isso acontece à medida que as gerações históricas transmissoras desse sentido decaem lentamente em número e influência. Pensamos aqui na noção de uma cultura comum como meta, como algo baseado num projeto de formação educacional, como algo unificado, uma totalidade de conhecimento (os clássicos da literatura, da música e das artes) com a qual é preciso se debater para alcançar o progresso pessoal. Ao lado disso, estava a noção de pessoa culta ou ilustrada, o ideal do *gentleman*, produto de um processo civilizador (Elias, 1978b, 1982). As classes médias e altas na segunda metade do século XIX foram os transmissores principais desse ideal cultural e procuraram divulgá-lo por meio dos museus e instituições educativas.

A partir da década de 60, o processo de desclassificação cultural assistiu ao declínio e à relativização desse ideal. A questão é se essas tendências, que vêm sendo rotuladas de "pós-modernas", assinalam simplesmente a queda de uma hierarquia estabelecida, uma fase temporária, um *intermezzo* cultural de competição mais intensa, com padrões e valores complexos diversificados, que antecede uma remonopolização por uma nova dominância. Ou deveremos assistir à extensão *ad infinitum* das tendências atuais — o fim da história? Nesse contexto é salutar a referência a épocas históricas semelhantes de perturbação e incoerência cultural. Se atualmente se proclama que não há moda, apenas modas, deveríamos recordar que Simmel descobriu tendências parecidas em Florença, por volta de 1390, quando os estilos da elite social deixaram de ser imitados, e cada indivíduo procurou criar seu próprio estilo. A moda e outras atividades relacionadas com o estilo de vida, para usar a metáfora de Simmel, são usadas como "pontes e portas" para aproximar e excluir. Se essas funções parecem estar em declínio,

será que isso significa que estamos simplesmente num *intermezzo* temporário? Ou será que a extensão do jogo, abarcando outros grupos, culturas e nações em um sistema global ampliado, significa que estão destruídas as condições para que determinadas elites dominantes exerçam uma hegemonia global do gosto e da cultura, sendo improvável qualquer previsão de remonopolização, apontando-se, assim, para um desenvolvimento histórico no qual alguns dos impulsos detectados e rotulados como pós-modernos venham se tornar mais disseminados?

Nota

1. Referência a Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), arquiteto alemão radicado nos Estados Unidos, expoente do racionalismo arquitetônico modernista. (N. do T.)

8
Cultura de consumo e desordem global

Uma das características notáveis da sociologia na década de 80 foi o aumento do interesse pela dimensão cultural da vida social, que impulsionou a sociologia da cultura de uma posição marginal para o centro do campo sociológico (Robertson, 1988; ver também capítulo 3). Ao mesmo tempo, parece estar ocorrendo um processo inverso, que viu a sociologia da religião recuar para um lugar mais marginal e isolado no campo (Fenn, 1982; Beckford, 1985). Salvo algumas exceções notáveis, em geral tem-se verificado pouco interesse por fenômenos religiosos da parte daqueles que se dedicaram a teorizações sobre o complexo cultural contemporâneo. No entanto, dificilmente precisaríamos recordar que Weber e Durkheim, os téoricos clássicos da sociologia, cujos escritos têm se mantido há tempos como textos exemplares de sociologia da cultura, trataram ambos a religião como um tema central para a compreensão da estrutura e do desenvolvimento da vida social. Na verdade, alguns autores têm acreditado que o desaparecimento progressivo das influências da religião na vida social — que pode ser associado aos processos de industrialização, racionalização, urbanização e diferenciação social — provocou uma crise de sentido especificamente moderna, ou uma crise na eficácia do vínculo social, que só poderia ser aliviada adequadamente por meio da criação ou do surgimento de algum complexo novo de significados, ou *morale*. Assim, acredita-se muitas vezes que o declínio da religião e a corrosão de suas bases institucionais na sociedade teriam deixado um vácuo atrás de si, com efeitos nocivos tanto para o indivíduo como para a sociedade. Para alguns autores, porém, a dissipação da religião em inúmeros complexos significativos quase-religiosos e não-religiosos — que oferecem aos indivíduos o conheci-

mento para ajudar a enfrentar as questões existenciais persistentes, relativas ao sentido último da vida, o sagrado, o nascimento, a morte, a sexualidade e assim por diante — simplesmente tornou a religião invisível. A famosa metáfora de Max Weber em *A ética protestante*, da religião fechando a porta do monastério atrás de si e descendo ao terreno das questões mundanas, foi posteriormente transformada na sociedade moderna, na qual a religião se aloja comodamente no mercado de consumo, ao lado de outros complexos signicativos. A esse respeito, pensamos nos escritos de Peter Berger (1969) e Thomas Luckmann (1967) sobre os indivíduos capazes de selecionar dentre uma pluralidade de corpos de conhecimento convenientemente embalados no supermercado dos estilos de vida. As noções individuais de realização, felicidade e sentido último da vida passam a ser situadas na esfera privada, na qual "o homem está livre para escolher e decidir por sua própria conta o que fazer com seu tempo, seu lar, seu corpo e seus deuses" (B. Luckmann, 1971); sobre o modelo mercantil da religião, consultar também Hammond (1986) e B. S. Turner (1983).

Se a tendência nas sociedades ocidentais modernas é a religião transformar-se numa atividade para os momentos de lazer, adquirida no mercado como qualquer outro estilo de vida da cultura do consumo, é preciso então fazer algumas indagações sobre o efeito dessa mudança sobre a religião. Será que isso trouxe a religião mais perto de outras mercadorias e experiências de consumo; será que a religião tem de se apresentar como um modo de vida e um complexo significativo, que proporcionam uma espécie de reconforto emocional semelhante a outras atividades de lazer? Será que outras experiências associadas aos momentos de lazer, como os espetáculos da cultura de consumo, teriam assumido a aura do sagrado? Qual a importância das questões relativas ao sentido último da vida, à fé, nas práticas cotidianas diárias e nas balanças de poder nas quais os indivíduos estão envolvidos? Que conhecimento prático efetivo é oferecido pelos complexos significativos religiosos, quase-religiosos e não-religiosos? Será que as questões do sentido e da fé são mais relevantes para grupos e classes sociais específicos — por exemplo, os intelectuais? De que maneira a "escolha" de tipos específicos de complexos significativos religiosos e quase-religiosos associam-se a outros gostos culturais e atividades relacionadas com estilo de vida, que podem ser mapeados sobre o universo dos gostos e estilos de vida ativos numa sociedade específica? Além de uma discussão sobre a religião em relação à cultura de consumo, é preciso também especular sobre o possível papel da religião diante de uma cultura pós-moderna. É possível situar com clareza o despertar da cultura de consumo na modernidade, embora a cultura de consumo apresente tendências que apontam para o "pós"-moderno.

a) a cultura de consumo e o sagrado

De modo geral, a cultura de consumo é apresentada como algo extremamente destrutivo para a religião, em termos de sua ênfase no hedonismo, na busca do prazer aqui e agora, na elaboração de estilos de vida expressivos, no desenvolvimento de tipos narcísicos e egoístas de personalidade. Antes de examinarmos de que maneiras a religião acomodou-se à cultura de consumo e como o consumismo continua a sustentar uma dimensão religiosa, seria proveitoso indicar sucintamente algumas das características mais evidentes da cultura de consumo. A expressão, conforme sugere, designa a cultura da sociedade de consumo. Está baseada na suposição de que o movimento em direção ao consumo de massa esteve associado a uma reorganização geral da produção simbólica, das experiências e das práticas cotidianas. Vários estudos traçaram suas origens, que remontam ao século XVIII, para as classes médias na Grã-Bretanha (McKendrick et alii, 1982), e ao século XIX, para as classes trabalhadoras na Grã-Bretanha, França e Estados Unidos, com o desenvolvimento da publicidade, lojas de departamentos, *resorts*, entretenimento e lazer de massa, etc. (Bailey, 1978; Ewen e Ewen, 1982; R. H. Williams, 1982). Outros estudos enfatizam que o período entre guerras, nos Estados Unidos, assistiu ao primeiro desenvolvimento sustentado de uma cultura de consumo, com novas preferências estéticas, disposições, experiências e ideais veiculados por meio da publicidade, da indústria cinematográfica, das indústrias da moda e de cosméticos, dos jornais, tablóides e revistas de circulação em massa e do esporte de massa (Susman, 1982; Ewen, 1976; Bell, 1976). Muitas vezes se alega que o consumismo levou ao empobrecimento espiritual e ao egocentrismo hedonista, com sua filosofia "viva agora, pague depois", que vai no sentido contrário à ascese, operosidade, prudência e parcimônia pregadas pela religião, em geral, e pela herança puritana, em particular. Malcolm Cowley (1951), escrevendo na década de 30, deu atenção ao que chamou de a nova "ética de consumo", desenvolvida inicialmente pelos artistas e intelectuais boêmios de Greenwich Village, como um ataque explícito à ética empresarial-cristã. A nova ética de consumo, que foi apropriada pela indústria da publicidade por volta do final da década de 20, celebrava a vida para o momento presente, o hedonismo, a auto-expressão, a beleza do corpo, o paganismo, a liberdade em relação às obrigações sociais, o exotismo dos lugares distantes, o desenvolvimento do estilo e a estilização da vida.

É evidente que uma das características centrais da cultura de consumo é a disponibilidade de uma vasta série de mercadorias, bens e experiências para

serem consumidas, conservadas, planejadas e desejadas pela população em geral. Porém, esse consumo está longe de ser apenas o consumo de utilidades destinadas à satisfação de necessidades fixas (Adorno, 1967; Jameson, 1979; Leiss, 1983). A cultura de consumo, por meio da publicidade, da mídia e das técnicas de exposição das mercadorias, é capaz de desestabilizar a noção original de uso ou significado dos bens e afixar neles imagens e signos novos, que podem evocar uma série de sentimentos e desejos associados. A superprodução de signos e a perda de referentes, de que já falamos no contexto da cultura pós-moderna, é portanto uma tendência imanente da cultura de consumo. Assim, no âmbito da cultura de consumo, a tendência é empurrar a cultura para o centro da vida social, embora se trate de uma cultura fragmentada e continuamente reprocessada que absolutamente não se articula numa ideologia dominante. Evidentemente, é preciso ter cuidado com o tratamento da cultura no nível dos sistemas de signos e imagens, sem perguntar como estes são usados nas práticas cotidianas e quem está envolvido em sua produção e disseminação. A resposta à segunda questão acarretará uma discussão do papel dos especialistas na produção simbólica e dos vários intermediários culturais que manuseiam, põem em circulação e fornecem bens culturais; esse tema será discutido de maneira sucinta. A resposta à primeira questão aponta para a importância do desenvolvimento ativo de um estilo de vida no âmbito do imaginário da cultura de consumo. Isto é, os indivíduos são estimulados a adotar uma atitude não-utilitária em relação às mercadorias, escolhendo com cuidado, arranjando, adaptando e expondo os bens — seja o mobiliário, a casa, o carro, as roupas, o corpo ou as atividades de lazer — de modo a produzir uma afirmação estilística específica, capaz de exprimir a individualidade do proprietário.

A preocupação com a construção de um estilo de vida expressivo, de chegar a alguma noção de ordem satisfatória a partir das mercadorias e práticas que cercam o indivíduo, gera uma demanda constante de informação sobre estilos de vida. Para o indivíduo que tem "somente uma vida para viver", existe uma vasta coleção de interpretações de bens culturais, experiências e estilos de vida, todas elas enfatizando a capacidade para a transformação de si mesmo e do próprio estilo de vida. Warren Susman (1979: 220) sugeriu que uma das mudanças-chaves na formação da identidade, que ocorreu com o movimento para a cultura de consumo, foi um deslocamento da proclamação das virtudes do caráter para as virtudes da personalidade. O autor cita manuais de aconselhamento das primeiras décadas do século XX para assinalar essa mudança. O. S. Marsden, por exemplo, escreveu em 1899 um livro chamado *Caráter: a coisa mais importante do mundo*, que ressaltava os ideais do cavalheiro cristão: senso de integridade, coragem, dever e as virtudes do trabalho árduo e da poupança. Em 1921, o mesmo autor publicou um novo manual de aconselhamento, *A personalidade dominadora*, que

enfatizava "a necessidade de atrair e manter amizades", "convencer as pessoas a gostarem de você", desenvolver "charme pessoal" e "fascínio".

Evidentemente, esse tipo de manual de aconselhamento dificilmente estava restrito ao desenvolvimento da cultura de consumo. Os livros de boas maneiras examinados por Norbert Elias (1978b, 1982) e suas discussões sobre a domesticação do cavaleiro medieval e o surgimento de uma sociedade cortesã, na qual os nobres se tornaram especialistas na arte do consumo, assinalam que os indivíduos deveriam ter cuidado com a moda, o comportamento, o estilo de apresentação, além de cuidarem de desenvolver as habilidades de interpretar a aparência dos outros, a fim de sobreviver às flutuações da balança de poder na configuração da corte. Embora esses tipos de jogos de *status* (que, ao contrário do que pensa Sennett (1976), eram tudo menos divertimento) tenham resultado numa ênfase em distinções e diferenças — que vem sendo adotada na cultura de consumo e constitui o foco central de uma das mais importantes análises recentes das práticas de consumo, gostos e estilos de vida, *A distinção*, de Bourdieu (1984) —, não deveríamos perder de vista a existência de uma tendência contrária que o consumo de massa e a democratização favoreceram: a tendência para igualização e redução dos contrastes (Gellner, 1979; B. S. Turner, 1986). A cultura de consumo, vista aqui como parte de um processo de democratização funcional, possibilitou a superação das leis suntuárias e esteve associada a uma estabilização maior das balanças de poder (entre as classes, homens e mulheres, pais e filhos), na medida em que, pela primeira vez, o menos poderoso pôde competir, dentro das limitações da moda de massa, com as práticas de consumo dos mais poderosos.

As tendências para a competição, igualização e imitação, de um lado, e para a diferenciação, individualização e distinção, de outro, foram assinaladas por Georg Simmel (1978) como centrais para a dinâmica da moda, vista como um compromisso entre, de um lado, a adesão e a absorção pelo grupo social e, de outro, a diferenciação e a distinção individual em relação aos outros membros do grupo. Simmel associa a moda à fragmentação da vida moderna, à neurastenia, à superestimulação e à excitação nervosa, que se aceleraram com o crescimento das metrópoles. O indivíduo moderno defronta-se com a mudança febril da moda e a desconcertante pluralidade de estilos. A peculiar falta de estilo da época, manifestada na cultura objetiva, na cultura pública visível, era compensada, segundo Simmel, pela estilização dos interiores, mediante a qual os indivíduos procuravam exprimir sua subjetividade (Frisby, 1985a: 65).

Da discussão de Simmel sobre a moda, realizada na virada do século, podem-se extrair mais duas observações de interesse e relevância para nossa compreensão da cultura de consumo. Em primeiro lugar, Simmel considera que a moda está mais estreitamente associada a uma camada social específica — as

classes médias — e a uma situação específica — a metrópole. Em segundo lugar, a estilização dos objetos domésticos cotidianos, que fazia parte do projeto do movimento *Jugendstil*, na Alemanha (na Grã-Bretanha, havia um movimento paralelo, conhecido como esteticismo), pode ser associada a um projeto mais amplo da "estilização da vida cotidiana" e do "embelezamento da vida". As duas observações assinalam uma relação íntima entre, de um lado, arte, moda e cultura de consumo e, de outro, os vários produtores, consumidores, platéias, transmissores e intermediários dentro de setores da classe média, que desenvolveram disposições, gostos, esquemas classificatórios e estilos de vida semelhantes, apesar da visível busca de individualidade e distinção que parece distanciar os artistas e seus estilos de vida das ocupações mais comerciais e mundanas do *design* e do varejo. Elas assinalam ainda a necessidade de investigar o processo em longo prazo envolvendo a expansão dos especialistas na produção simbólica e a expansão das disciplinas, instituições e movimentos artísticos e intelectuais distintos, que aconteceram a partir do final do século XIX. Esse processo, que incluiu o desenvolvimento de movimentos como o romantismo, o esteticismo, o modernismo e o dadaísmo, bem como a constante negação e recriação vanguardistas do estilo de vida boêmio e contestador dos artistas, determinou a transmissão de disposições e sensibilidades estéticas para um público mais amplo, mediante noções como "o artista como herói" e "a estilização da vida". Isso também foi introduzido na cultura de consumo de múltiplas formas diferentes, que modificaram o *design* dos objetos cotidianos, as mercadorias e a paisagem industrial urbana, de modo que, usando o título de um livro de James Allen (1983), é possível falar de um romance entre o comércio e a cultura.

Assim, há um grande interesse em realçar as qualidades antinômicas e transgressoras da contracultura artística, bem como sua disposição de causar escândalo (por exemplo, Bell, 1976). Deveríamos tomar cuidado, porém, para não apenas olhar os textos e objetos de arte e supor que seus significados sejam evidentes por si mesmos e possam ser interpretados; é preciso investigar também como são usados "na prática", nas atividades cotidianas. Existe o perigo de superestimar a importância das crenças produzidas, classificadas e discutidas primordialmente pelos especialistas do símbolo e de subestimar a relevância do conhecimento prático, dos esquemas classificatórios e das disposições implícitas, de senso comum, que não funcionam como normas, mas são acionadas à medida que a vida social se desenrola na prática pelos indivíduos envolvidos em várias balanças de poder em mutação com outras pessoas (ver Bourdieu, 1977; Elias, 1978a). Queremos enfatizar, nesse caso, as balanças de poder e os usos práticos do conhecimento, porque o poder existe como um aspecto de toda relação humana, a partir do fato de que as pessoas, grupos e indivíduos têm a capacidade de reter ou monopolizar aquilo que outras pessoas necessitam — comida, amor, significado, segurança, conhecimento, etc. (Elias, 1984b:251).

Daniel Bell (1976:28), por exemplo, afirma que "o verdadeiro problema da "modernidade" é um problema de fé". Os sistemas seculares de significado revelaram-se soluções ilusórias para a crise espiritual, uma vez que a ancoragem da sociedade na religião foi rompida, e somente um renascimento religioso é capaz de restaurar a continuidade das gerações e de produzir imagens de ordem cósmica, humildade e zelo que podem vir satisfatoriamente ao encontro de nosso sentimento de impasse existencial. Em vez de lidar com a questão em termos de um vácuo de fé, que precisa ser preenchido para produzir alguma ordem moral significativa e um vínculo social adequado — vácuo que, para Bell (1976: 156) não pode ser preeenchido pela justificação estética da vida, com sua ênfase no hedonismo e na auto-expressão —, é preciso investigar de que maneiras específicas as crenças, especialmente as produzidas por especialistas na produção simbólica, como sacerdotes, intelectuais e artistas, desempenham um papel central na integração da vida cotidiana. Há uma tendência para os especialistas simbólicos (artistas, intelectuais, sacerdotes) supervalorizarem a importância dos sistemas coerentes de crenças enquanto orientações relevantes para a estruturação das atividades na vida cotidiana, tendência que provém das práticas cotidianas de uso e avaliação das crenças e idéias. Na verdade, há também uma tendência, notada por Bourdieu (1983b), para os intelectuais e artistas estabelecerem a si mesmos como "criadores não-criados", no sentido de que se apóiam no que Bourdieu chama de "ideologia do carisma", "talento" e "dom" — que deveriam ser vistos, antes, como produtos da sedimentação gradual das disposições e aptidões práticas, reforçada em contextos institucionais. Daí a tendência para considerar as atividades artísticas e intelectuais, como escrever ou produzir obras de arte, como atividades criativas, e não como práticas que envolvem disposições sedimentadas, estruturas institucionais e balanças de poder. Em suma, os artistas e os intelectuais têm interesse em manifestar sua própria atitude desinteressada, de modo que seu desprezo pelas coisas materiais do mundo (capital econômico, dinheiro, propriedade), sua atitude aparentemente desinteressada, pode ocultar seu interesse em acumular capital cultural, uma vez que a acumulação de *status* e prestígio age efetivamente como uma forma alternativa de moeda e poder. Para compreender as mudanças nas crenças, na modernidade, é preciso examinar, portanto, os processos em longo prazo que levaram a uma alteração na balança de poder em detrimento dos especialistas no saber religioso, favorecendo a expansão do conhecimento científico, artístico e intelectual em várias instituições e práticas (cf. Elias, 1983:262). Isso implicaria uma investigação do desenvolvimento da emergência e do desenvolvimento de uma esfera cultural relativamente autônoma, a partir do

século XIX, paralelamente à disputa para derrubar o monopólio das autoridades da Igreja sobre o fundo social de conhecimento (ver Featherstone, 1988). Portanto, embora seja possível conceituar um filão desse processo como algo que ocorre no plano da fé, é preciso também considerar o uso prático das crenças em relação às alianças, interesses e disputas entre grupos.

Embora seja possível que conjuntos específicos de crenças ou complexos éticos forjem comprometimento e realização emocional intensa em grupos específicos, observa-se em geral que (1) é difícil manter essas fases ao longo do tempo e (2) o comprometimento pode ser mais forte em certos grupos ou frações de classe, talvez mais predispostos a levar as idéias a sério, e raramente se aplica universalmente em toda a sociedade, ainda que seja possível a grupos específicos de transmissores manterem-no como um projeto em longo prazo. Assim, as referências de Cowley (1951) e Bell (1976:63) à força propulsora ativa de uma "ética de consumo" precisam ser tratadas com cautela. A expressão "ética de consumo" também aparece no livro de Colin Campbell (1987), *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Campbell (1987:8) toma como modelo a abordagem cultural adotada por Weber em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, segundo a qual uma hipotética afinidade entre uma ética e um espírito específicos deu origem a impulsos psicológicos que orientaram a vida cotidiana de um indivíduo. Ora, em seus textos posteriores, Weber (1968) desenvolveu uma explicação mais estritamente sociológica da relação entre crenças religiosas e as estruturas de *status* e poder de grupos na sociedade. Ele enfatizou que os grupos de *status* se esforçarão para preservar e intensificar seu presente estilo de vida, mantendo a distância social e fechando as oportunidades econômicas aos de fora (Bendix, 1959:258ss). Além das estratégias de monopolização dos grupos dominantes para manter as diferenças visíveis no estilo de vida, podemos acrescentar que os grupos marginalizados se esforçarão para promover uma desmonopolização, adotando táticas usurpatórias a fim de derrubar a exclusividade e o privilégio (cf. Elias e Scotson, 1965; Bourdieu, 1983a; Parkin, 1979). Ao fazerem isso, evidentemente, podem proclamar que têm ambições mais amplas para se aliarem aos dominantes e enfatizarem a sinceridade de suas crenças, seu retorno desinteressado aos fundamentos, no esforço de se dedicarem a seu próprio campo, ao destino de um povo ou até da humanidade em geral.

Assim, uma objeção às abordagens que consideram que a modernidade determinou a substituição da religião pela arte, para preencher um vácuo na fé, ou que gostariam de explicar a cultura de consumo em termos de um ética, é que elas tendem a depender da concepção de que a sociedade precisa de crenças fundamentais, ou de que os indivíduos atuam por meio de tais crenças. Evidentemente, sob certas circunstâncias, os especialistas na produção simbólica podem ter interesse em aumentar a circulação e a demanda de novos bens simbólicos e intelectuais. Desse modo, alguns grupos podem ter interesse em lidar com homens e mulheres enquanto "seres culturais", formando alianças com outros grupos que têm interesse em se ilustrar, em tratar a vida como um projeto de aprendizado; não podemos supor, porém, que isso se aplica igualmente por toda a estrutura social. Com efeito, outros grupos podem ainda diluir, transpor e integrar complexos significativos articulados, como a religião, em suas práticas mundanas cotidianas, mais de acordo com seus próprios termos. Portanto, a "grande cultura" pode ter um impacto e uma relevância prática diferentes em relação a grupos diferentes (cf. Robertson, 1978:80). Para os intelectuais, uma preocupação central pode ser a procura de coerência e a universalização de sua interpretação particular do mundo, até que a desordem na cultura seja eliminada.

A definição de Bell (1976; 1980:333) de cultura, como as modalidades de respostas às questões existenciais centrais — amor, morte, tragédia, dever — dá um viés intelectualista à sua concepção de cultura e religião (ver Douglas, 1982: 7). Quando a religião é definida como aquilo que oferece o conjunto mais coerente de respostas às questões existenciais centrais, um declínio da religião precisa ser visto necessariamente como algo que produz uma ameaça à integração social e ao vínculo social, e este é o veredito de Bell sobre a cultura do modernismo. Ora, essas perspectivas deveriam considerar também a medida em que a diversidade e a desordem na cultura ocorreram tanto nas sociedades pré-modernas como nas modernas. Existe o perigo de aceitarmos o que Margaret Archer (1988:1ss) chamou de "o mito da integração cultural", que se tornou predominante tanto na antropologia como no historicismo alemão. Ao fazermos isso, nosso sentido de coerência cultural pode ser derivado dos textos literários considerados exemplares, na medida em que inferimos as práticas populares a partir das explicações intelectualistas, negligenciando a diversidade e a integridade das tradições populares. Se olharmos a cultura popular predominante, talvez não encontremos nenhum vestígio da penetração do modernismo cultural antagônico que tanto preocupa Bell. O modernismo tende, antes, a se conservar em seu reduto cultural e ser consumido por platéias e públicos especialistas, ainda que em expansão. A cultura popular predominante, como as telenovelas, filmes, comerciais de televisão, jornais e revistas, está de modo geral muito mais afastada da experimentação cultural, da crítica e da contestação. Nesses produtos, encontramos muitas vezes uma preocupação com a respeitabilidade e a limpeza, boa comida, boas roupas e bons serviços, a lei e a ordem, a propriedade e o sucesso individual (ver Douglas, 1982:16). Além disso, o consumo de massa raramente se equipara à busca modernista incessante de cultivar novos prazeres e sensações, ressaltada por Bell. Mary Douglas (1982:16) argumenta que "para os próprios consumidores, o consumo é

menos um prazer em si mesmo, e mais uma forma agradável de cumprir as obrigações sociais". Antes de nos pronunciarmos sobre o perigo que as atividades artísticas e intelectuais representam para a cultura e a integração social, é preciso investigar as utilizações práticas cotidianas reais da cultura por diferentes grupos sociais, o que nos leva a considerar como a cultura se inter-relaciona com as estruturas sociais e não pode ser tratada como uma esfera autônoma. Caso contrário, corremos o perigo de seguir os teóricos da sociedade de massa, inferindo o consumo de massa da produção em massa e perdendo de vista que as mercadorias e os significados culturais podem ser reelaborados e desmercantilizados de diversas formas.

É preciso demonstrar, e não pressupor, de que maneira novos conjuntos de idéias — sejam religiosas, sejam modernistas —, articulados por uma elite cultural, influenciam grandes números de pessoas. Isso se aplica tanto ao protestantismo na Inglaterra do século XVII, como ao modernismo nos Estados Unidos do século XX. Grande parte da alta-cultura pode se desenvolver exercendo pouca ou nenhuma influência sobre a maioria das pessoas. O ensaio de Weber sobre a ética protestante ainda é cauteloso ao avaliar até que ponto as doutrinas da Reforma foram bem-sucedidas em atuar como ponte entre a alta-cultura e o comportamento cotidiano (Bendix, 1970:147). Os sacerdotes puritanos do século XVII na Inglaterra estavam preocupados com a inércia espiritual de seus rebanhos, e a evidência sugere que havia uma persistente tradição de ceticismo e irreligião (Reay, 1985b:101). Ainda eram vigorosos "o teatro e o antiteatro da cultura popular", com seus charivaris[1], cerimônias de escárnio à Igreja, rituais de protesto popular e festivais (Reay, 1985a:8). Com efeito, como nos recorda Reay (1985a: 16), "a tradição carnavalesca era surpreendentemente vigorosa no início da Inglaterra moderna". No início da Europa moderna, os carnavais, os festivais e as feiras celebravam as transgressões da cultura clássica e oficial por meio de inversões simbólicas e da promoção dos prazeres corporais grotescos. Eram espaços de "desordem ordenada", nos quais era possível explorar a alteridade e o desejo (Stallybrass e White, 1986; ver a discussão no capítulo 5). Embora seja possível seguir Bell (1976) e levar em conta a difusão do modernismo cultural na cultura de consumo das classes populares, é importante também examinar como os repertórios simbólicos liminares, as transgressões, inversões e celebrações da alteridade, provenientes das tradições carnavalescas e populares, foram incorporados tanto nas obras de arte como nos estilos de vida das boêmias que floresceram e se tornaram focos de modernismo cultural nas grandes cidades do século XIX.

Assim sendo, é importante esquivar-se das tentações desse filão da sociologia atual, que busca "retirar-se para o presente" (Elias, 1987b), e evitar projetar a partir de nossa época, que se autoproclama "perturbada", algum ponto de ordem e

estabilidade, uma unidade orgânica pré-industrial que tenha existido antes de 1750 (Easton et alii, 1988:20). A preocupação de Daniel Bell (1976, 1980) com os efeitos nocivos do modernismo cultural também pode ser associada à tradição alemã da racionalização social e *Kulturpessimismus* (Kalberg, 1987), na qual se percebe a sociedade de consumo de massa contemporânea como atomizada, impessoal e despojada de vínculos sociais e meios de integração dotados de sentido. Em face disso, não é supreendente que Bell tenha sido acusado de nostálgico, ao tentar defender um renascimento religioso como meio de restaurar os vínculos sociais que o modernismo cultural aparentemente pôs em perigo (O'Neill, 1988).

Em suma, para compreendermos a cultura contemporânea e o lugar que nela cabe à religião, requer-se a adoção de uma definição de cultura mais ampla do que a de Bell, que ofereça uma sensibilidade maior à diversidade e à desordem culturais. Os grupos mais dispostos a levar as idéias a sério podem se restringir a setores específicos na estrutura de classes (por exemplo, os especialistas do símbolo e os intermediários culturais da classe média). Por outro lado, outros grupos podem não dar importância às crenças formais. É possível que processos específicos de formação do Estado nacional dêem origem a uma série de resultados nos quais diferentes sociedades desenvolvam um conjunto de orientações em relação às crenças, religiões e bens intelectuais. Em alguns processos de formação do Estado, nos quais a aristocracia desempenha um papel menos importante, a conjunção específica de especialistas do símbolo (os puritanos, por exemplo) e especialistas econômicos dentro das classes médias pode ajudar a produzir uma cultura nacional e uma estrutura de caráter que favoreça a importância das crenças. É possível tratar a cultura de classe média nos Estados Unidos a partir dessa perspectiva (ver Bellah et alii, 1985). Finalmente, a atração dos sistemas de crença pode variar historicamente, ocorrendo uma difusão temporária de sentimentos específicos para uma população mais ampla em determinados pontos do tempo. É para essa perspectiva durkheimiana que nos voltaremos agora.

Durkheim (1974:92) enfatizou que as sociedades experimentam momentos de efervescência e entusiasmo coletivos. É difícil, porém, sustentar esses momentos através do tempo e do espaço junto aos grupos sociais em uma sociedade diferenciada. Durkheim enfatizou a camada profunda e duradoura de afetividade no âmago da sociedade, que se manifesta nos símbolos que corporificam os sentimentos sociais, as representações coletivas e os rituais (Tiryakian, 1978). Dessa perspectiva, a modernidade, com seus processos de racionalização, mercantilização, secularização e desencantamento, não conduz ao eclipse dos sentimentos religiosos, pois, embora as religiões formais possam decair, as classificações simbólicas e as práticas rituais que corporificam a distinção sagrado/profano sobrevivem no âmago dos processos sociais seculares. Como salienta Durk-

heim, qualquer coisa pode se tornar sagrada; por que não também os bens "profanos" do capitalismo? Se focalizarmos o uso real das mercadorias, é inegável que em certos contextos elas são desmercantilizadas e adquirem uma carga simbólica (acima e além do que pretendiam os publicitários) que as torna sagradas para seus usuários. É possível, portanto, que bens de consumo mundanos se transformem em posses muito estimadas (ver Rochberg-Halton, 1986:170).

A sociedade moderna está, pois, longe de ser um mundo material profano e simbolicamente empobrecido, onde as coisas, os bens e as mercadorias são tratados como meras utilidades. Conforme argumentei, a cultura de consumo produz uma teia vasta e mutante de signos, imagens e símbolos, e esses símbolos não podem ser conceituados como algo meramente profano. Alexander (1988:189), apoiando-se nas últimas obras de Durkheim, argumenta que na sociedade moderna "os símbolos sociais são 'como' símbolos sagrados, pois são poderosos e coercitivos; o conflito entre valores sociais é 'como' o conflito entre o sagrado e o profano, ou entre a sacralidade pura e impura; a interação política é semelhante à participação ritual na medida em que produz a coesão e o comprometimento em torno de valores". Isso não implica que os símbolos sociais sejam harmoniosos e integradores: eles podem ser contestados e submetidos a processos competitivos. Nesse caso, pode-se pensar, por exemplo, em como a dimensão cultural do processo de formação do Estado, com sua regulação moral legítima e suas representações coletivas unificadoras, precisa ser vista como produto de uma disputa contínua, para desqualificar e excluir as culturas e as tradições alternativas (Corrigan e Sayer, 1985). O próprio estudo de Alexander (1988) sobre a caso Watergate, nos Estados Unidos, no início da década de 70, é uma boa ilustração do efeito da disputa entre elites diferenciadas, que resultou na criação de uma *communitas* ritual mediante as audiências televisionadas, afirmando os mitos democráticos sagrados da religião cívica norte-americana.

De certa perspectiva, a televisão pode ser vista, no âmbito da cultura de consumo, como a vulgarizadora do sagrado, graças a sua capacidade de difundir uma torrente de informações e atingir justaposições bizarras, à medida que os signos e símbolos anteriormente separados agora são postos em contigüidade. No entanto, é possível argumentar também que as cerimônias, eventos e espetáculos televisionados ainda são capazes de gerar um sentimento de ocasião festiva (Dayan e Katz, 1988). Tais eventos (por exemplo, coroações, casamentos reais, funerais de chefes de Estado e até concertos de *rock* e finais de campeonatos esportivos) podem intensificar o sentido de sagrado para criar e reafirmar o consenso moral que corrobora a competição e os conflitos sociais. Uma vez que, nas sociedades modernas, nos tornamos mais conscientes das tentativas de inventar as tradições, fabricar o carisma e o sagrado, manipular o consenso por meio da

televisão, não deveríamos perder de vista aqueles eventos nos quais se cria um novo sentido de sagrado para as gerações sucessivas. Como salienta Durkheim, essas ocasiões criam sentimentos intensos de entusiasmo, de "emoção líquida", reforçados na atividade ritual que as acompanha, mediante cantos, danças e gestos rituais. A década de 60 pode ser vista dessa forma, com seus *happenings*, seus festivais de música, como *Woodstock*, e seu sentimento generalizado de agitação e efervescência. Esses momentos festivos, nos quais a rotina diária se transforma num mundo sagrado extraordinário, permitem que as pessoas vivam temporariamente em harmonia quase ideal (Tyryakian, 1978; Durkheim, 1974). Reuniões posteriores muitas vezes incorporam rituais que voltam a invocar a aura sagrada dos eventos originais, atuando efetivamente como "baterias" carregadas de emoção líquida, que podem ser reservadas para manter as pessoas no mundo cotidiano mais profano (Collins, 1988b:111). Espetáculos de *rock* televisionados, como *Band Aid, Food Aid*, o concerto para Nelson Mandela e outras conexões transnacionais, também podem invocar um sentimento mais direto de solidariedade emocional capaz de redespertar e reforçar preocupações morais, como o sentido de humanidade, o caráter sagrado da pessoa, os direitos humanos e, mais recentemente, o caráter sagrado da natureza e das espécies não-humanas.

Assim, em contraposição aos teóricos que querem restringir as definições de cultura e religião ao âmbito das respostas coerentes às questões existenciais centrais (nascimento, sofrimento, morte, amor), estivemos argumentando que a cultura de consumo não resultou no eclipse do sagrado por um materialismo degradado. Podemos, pois, tomar uma definição mais ampla de cultura, que focalizará não apenas as instituições e movimentos religiosos formais, mas também os processos e práticas sociais que criam e recriam símbolos sagrados, seja nas cerimônias do Estado, nos concertos de *rock*, ou nos rituais de solidariedade, em pequenos grupos ou entre amigos e amantes. É preciso, portanto, que nos afastemos das abordagens que interpretam o consumo como um derivado da produção e procuram depreciá-lo enquanto consumo "de massa". Ao contrário, precisamos reconhecer que, embora o consumismo resulte numa inflação da quantidade de bens em circulação, isso não resulta num eclipse geral do sagrado, algo que fica evidente se focalizarmos o simbolismo que os bens possuem na prática.

b) pós-modernismo e desordem cultural

Nesta seção final vamos investigar algumas das mudanças em curso nas sociedades ocidentais, a partir da década de 60, que estimularam alguns comentadores a sugerir a eminência de uma mudança para uma cultura pós-moderna. Examinaremos a relação dessas tendências com a cultura de consumo em geral e, mais especificamente, aquelas mudanças no âmbito dos círculos intelectuais e artísticos e sua relação com outros grupos, que estão alterando os meios de transmissão, circulação e recepção de bens simbólicos. Em suma, se está nascendo uma cultura pós-moderna, não precisamos perguntar apenas "o que é a cultura pós-moderna?", mas "onde está a cultura pós-moderna?" e "quais grupos têm interesse em tornar isso uma realidade?", apoiando-se em sensibilidades mais gerais, que talvez estejam surgindo, para educar e criar platéias mais amplas. É preciso também, numa veia mais especulativa, relacionar essas mudanças com alterações mais amplas na ordem global, com alterações em curso na balança de poder entre os Estados-nações num plano intersocial. A noção de cultura pós-moderna deriva nitidamente de um contexto ocidental, com a suposição de que representa uma superação não-positiva, uma ruptura dramática com aquilo que há muito tempo se julgou ser a trajetória de desenvolvimento da modernidade ocidental. Há a necessidade de perguntar até que ponto e de que maneira essa alegada sensibilidade ao multiculturalismo, à integridade e "alteridade" das tradições culturais diferentes unem-se a tendências iminentes nessas outras tradições, para produzir uma situação global mais aberta e pluralista, dotada de algumas tendências para a desordem cultural; e até que ponto isso é simplesmente uma pausa ou um relaxamento temporário na disputa pela dominância, com a possibilidade de uma intensificação da luta pelo poder e das disputas em curso visando à eliminação econômica entre os Estados, estendendo a perspectiva de trajetórias em mudança para tradições culturais diferentes e novas ordens de dominância cultural.

Se perguntarmos quem são os produtores e transmissores de bens culturais pós-modernos, nossa atenção voltar-se-á, em primeiro lugar, para as mudanças em curso no âmbito dos vários campos artísticos e intelectuais: os campos da arte, literatura, arquitetura, música, crítica e academia. Nesses campos o termo foi usado pela primeira vez, nas décadas de 60 e 70, para sugerir um movimento para além do modernismo literário e artístico, que se acreditava ter chegado tanto à sua exaustão formal como ao final de seu impulso contestador e vanguardista, por meio de sua canonização nas academias, museus e galerias de arte — circunstância que, por sua vez, o tornou mais aceitável e o incluiu nos programas das instituições educacionais superiores. O problema com a tentativa de definir o pós-modernismo é que o termo significa coisas diferentes em cada campo específico. No entanto, o papel dos críticos e intermediários culturais na circulação da informação entre os campos está a caminho de criar um senso comum em torno do significado do termo. Isso favorece seu emprego por vários especialistas na produção simbólica, como artistas, romancistas, comentadores e pesquisadores intelectuais e acadêmicos, que usam o termo para interpretar e estruturar um conjunto específico de experiências cotidianas, artefatos e modalidades culturais. Dessa perspectiva é possível isolar algumas características do pós-modernismo.

Em primeiro lugar, o pós-modernismo envolve um ataque à arte institucionalizada e autônoma, para negar seus fundamentos e objetivos. A arte não pode ser vista como uma forma superior de experiência, derivada do gênio criativo ou das qualidades especiais do artista. Tudo já foi visto e escrito, o artista não pode mais atingir a originalidade, mas está fadado a produzir repetições e deveria fazê-las sem pretensão. Esse movimento para além da obra de arte criativa, da obra-prima ou do texto magistral, que se transformaram em ícones nos museus, provoca o embaçamento da distinção entre arte e vida cotidiana. Na verdade, a arte está em todo lugar: na rua, no lixo, no corpo, no *happening*. Não há mais uma distinção válida possível entre a arte elevada ou séria e a arte popular de massa e o *kitsch*.

Em segundo lugar, o pós-modernismo desenvolve uma estética da sensação, uma estética do corpo que enfatiza a ausência de mediações e a irreflexividade dos processos primários, o que Lyotard designa como o "figurado", em oposição ao "discursivo", baseado em processos secundários (Lash, 1988). É legítimo, portanto, subverter a narrativa numa seqüência de fluxos, insistir na sonoridade em oposição ao significado da palavra falada (o teatro de Artaud), focalizar o corpo (seu interior, além de seu exterior) como arte.

Em terceiro lugar, nos campos literário, crítico e acadêmico, o pós-modernismo implica uma crítica antifundacionalista de todas as metanarrativas, seja na ciência, religião, filosofia, humanismo, marxismo, seja em qualquer outro corpo sistemático de conhecimento. Ao contrário dos *grands récits* (metanarrativas), Lyotard (1977) enfatiza os *petits récits*. Assim, valoriza-se o conhecimento "local" em termos do *pagus*, o espaço habitado pelo "pagão", que toma a forma de um conhecimento antiteológico que disputa suas pretensões com o conhecimento global (Doherty, 1987:215). Doravante, o conhecimento deveria ser nômade e paródico. Ele deveria enfatizar de maneira lúdica as descontinuidades, abertura, casualidades, ironias, irreflexividade, incoerências e qualidades multifrênicas dos textos, que não podem mais ser lidos com a intenção de extrair deles uma inter-

pretação sistemática. Nossa condição e aprisionamento interiores numa teia simbólica opaca significa que não deveríamos falar do fim da história ou do fim da sociedade, no sentido de uma época, pois o fim da história sempre esteve dado.

Em quarto lugar, no plano das experiências culturais cotidianas, o pós-modernismo implica a transformação da realidade em imagens e a fragmentação do tempo numa série de presentes perpétuos (Jameson, 1984a:15). A cultura cotidiana pós-moderna é, portanto, uma cultura da diversidade e heterogeneidade estilísticas, de uma sobrecarga de imagens e simulações que resultam numa perda do referente ou do senso de realidade. A fragmentação subseqüente do tempo numa série de presentes, mediante uma incapacidade de encadear signos e imagens em seqüências narrativas, conduz a uma ênfase esquizofrênica nas experiências ardentes, imediatas, isoladas e sobrecarregadas de afetividade da presencialidade do mundo — de "intensidades". Nesse caso, a visão de mundo fragmentada do telespectador da MTV, viciado em controle remoto, é apresentada como a forma paradigmática.

Em quinto lugar, o pós-modernismo favorece uma estetização do modo de percepção e a estetização da vida cotidiana. Arte e experiências estéticas tornam-se, assim, os paradigmas dominantes do conhecimento, da experiência e do sentido da vida.

Evidentemente, essas características que isolamos até agora somente podem ser vistas como tendências no âmbito de pequenos setores dos campos acadêmicos e intelectuais. Primeiramente, deveríamos enfatizar que essas características não são, em si, historicamente novas, nem específicas da fase pós-1960. Tomemos, por exemplo, o segundo e o quinto fatores: conforme já discutimos no capítulo 5, é inegável que uma noção de estética figurada e de estetização da vida cotidiana remonta aos carnavais, festivais e feiras da Idade Média. Essa tradição converteu-se em uma fonte de fascínio para as classes médias; algumas características do carnavalesco e seus aspectos trangressores foram incorporados tanto nos produtos como nos estilos de vida das boêmias artísticas e literárias, que se desenvolveram no século XIX. Essa é, naturalmente, a origem da vanguarda artística, que passou a se interessar em modificar constantemente os parâmetros do modernismo artístico. O que parece ser diferente com o surgimento do pós-moderno é o grau de extensão e proliferação dessas imagens: na Idade Média, o carnaval era um reduto liminar, relativamente circunscrito e de curta duração. Atualmente, é muito maior o número de especialistas simbólicos e de públicos potenciais nos mercados da cultura artística e de consumo. Há motivos para supor que o desenvolvimento dessas percepções, em si, possa ser um indicador de mudanças culturais mais fundamentais em curso na sociedade. Se for esse o caso, é preciso olhar mais de perto para o público potencial da estetização da vida, a

base de públicos mais amplos que podem ficar sintonizados e educados para as sensibilidades pós-modernas.

É possível argumentar que, nos anos recentes, desenvolveu-se um mercado novo e ampliado de bens intelectuais, culturais e simbólicos, manifestado no aumento do número de especialistas na nova classe média, envolvidos na produção, circulação e transmissão desses bens. Existem longos debates em torno do nascimento e da composição da nova classe média, e não há espaço para tratar disso aqui (para uma discussão, ver capítulo 3), exceto assinalar a falta de consenso terminológico, que se manifesta em expressões como "a classe do saber", "a nova classe", "a nova pequena burguesia", "a classe dos serviços". Um ponto em que os cientistas sociais concordam é que, numa fase de desemprego crescente, essa camada tem-se expandido. Os setores de maior interesse para nossos propósitos, conforme enfatizamos reiteradamente, são os intelectuais, artistas, acadêmicos e o que Bourdieu (1984) designa como "novos intermediários culturais". Os novos intermediários culturais promovem e popularizam ativamente o estilo de vida dos intelectuais junto a um público mais amplo, além de contribuírem para a crise da exclusividade do saber intelectual e da série de atividades e campos que os intelectuais são induzidos a comentar. Isso contribui para derrubar algumas das velhas barreiras e hierarquias simbólicas que se baseavam na distinção entre alta-cultura e cultura de massa. Contribui ainda para educar e criar um público maior para os bens e experiências artísticos e intelectuais, receptivo a algumas das sensibilidades manifestadas em fenômenos como o pós-modernismo.

Conforme sugeri anteriormente, as origens dessas sensibilidades devem ser vistas como parte de um processo em longo prazo de crescimento númerico e aumento de poder potencial dos especialistas na produção simbólica, processo que remonta ao movimento romântico. Os artistas, em particular, e os intermediários e especialistas na produção simbólica, em geral, estão mais dispostos à exploração emocional como parte de seu trabalho e de seu estilo de vida. Esse aspecto ficou particularmente evidente na década de 60, quando uma extensa coorte geracional, ingressando no ensino superior e nas ocupações do setor de serviços em expansão, foi identificada como uma "contracultura" que atacou a repressão emocional e promoveu um estilo mais relaxado e informal, manifestado em estilizações das roupas e da apresentação. Com efeito, esse processo de informalização (Wouters, 1986), perceptível nas décadas de 60 e 70, embora fosse apresentado em certos círculos como uma regressão emocional ingênua e perigosa, dependeu na verdade de um maior autocontrole — "um controle descontrolado das emoções", que envolveu um relaxamento e um nível superior do controle da capacidade de confrontar emoções anteriormente reprimidas. Na década de 70, o processo de informalização também foi apresentado como algo dotado de peri-

gosas implicações egocêntricas e narcísicas (Lasch, 1979). No entanto, pode-se argumentar que os cânones menos rígidos de comportamento e o relaxamento de códigos, associados à informalização e à exploração emocional, exigiram que os indivíduos demonstrassem maior respeito uns para com os outros (Wouters, 1979). Esse é certamente o caso de alguns dos novos movimentos religiosos e terapias de conscientização. As mudanças mais difundidas nas estruturas das organizações, para formas menos autoritárias de gerência, mediante a negociação (mais freqüentes na educação e nas profissões de caráter assistencial, mas também presentes em outras organizações industriais e administrativas), também favoreceram uma flexibilidade maior no desempenho de papéis e na estrutura de comando (de Swaan, 1981; Haferkamp, 1987).

O pós-modernismo, portanto, deve ser compreendido contra o pano de fundo de um processo em longo prazo envolvendo a expansão da cultura de consumo e o aumento do número de especialistas e intermediários envolvidos na produção e circulação de bens simbólicos. Ele se apóia nas tendências da cultura de consumo que favorecem a estetização da vida, a suposição de que a vida estética é a vida eticamente boa, de que não existe natureza humana nem o eu verdadeiro e de que o objetivo da vida é uma busca incessante de novas experiências, novos valores, novos vocabulários. Ainda que esse paradigma pareça particularmente ameaçador e restritivo para a pesquisa nas ciências sociais, não há motivos para fazer a mesma afirmativa em relação a seu papel na vida cotidiana. É preciso examinar desapaixonadamente a justificativa estética da vida; se isso for realizado, pode-se mostrar que o descontrole controlado das emoções e a ausência de um sistema de fé religiosa coerente e centralizado não resultam em niilismo e desintegração social; é, antes, perfeitamente possível que a mudança para critérios estéticos e conhecimento local resulte num autocontrole mutuamente esperado e no respeito para com o outro.

Isso tudo não conduz necessariamente ao fim do sagrado; na verdade, conforme argumentei, na cultura de consumo o sagrado é capaz de se manter fora da religião organizada. Porém, se quisermos acompanhar alguns teóricos do pós-moderno, existem tendências que ameaçariam o sagrado. Baudrillard (1983a), por exemplo, chamando a atenção para a sobrecarga de informações, signos e imagens na sociedade onde "a TV é o mundo", argumenta que essa sobrecarga ameaça nossa capacidade de encadear signos em seqüências narrativas. Em vez disso, obtemos prazer estético na experiência superficial das intensidades, no fluxo de imagens; não procuramos o significado duradouro e coerente. Logo, isso determinaria o fim do simbólico, na medida em que os signos estariam livres para efetuar quaisquer associações e elisões de significado que as justaposições bizarras e acidentais da cultura de consumo pudessem regurgitar. Com efeito, estaríamos caminhando para a desordem cultural. Não obstante, se nos afastarmos de noções como "a TV é o mundo" (o exemplo mais próximo seria assistir à MTV como uma mônada por vinte e quatro horas), que concebem a televisão como uma espécie de "papel de parede móvel", e nos aproximarmos das práticas concretas de assistir à televisão, notaremos o desmoronamento dos limites entre o público e o privado. Esse é especialmente o caso quando se assiste à TV coletivamente; nessas ocasiões, os telespectadores, longe de serem passivos, participam ativamente da religiosidade dos eventos, espetáculos e cerimônias e na verdade podem até ritualizar o ato, vestindo-se de maneira especial (Dayan e Katz, 1988: 162). Assim, uma vez que nos afastamos de noções tais como "sobrecarga de informação", nas quais a forma da informação determina o conteúdo e a recepção, em favor da consideração das pessoas reais, assistindo à TV de maneira ativa, a dimensão simbólica e sagrada da vida social pode ser mantida. Com efeito, o aspecto prático da reprodução cultural, conforme salientei, exige que as pessoas tentem estabilizar os signos em esquemas classificatórios dotados de coerência prática e dimensão simbólica, sem procurarem a consistência e a plausibilidade lógica e racional, que são mais importantes nas práticas dos especialistas do símbolo.

Finalmente, há a questão de como a cultura de consumo e o pós-modernismo podem ser associados à ordem global. Muitas vezes se supõe que a cultura de consumo em escala global é paralela à expansão do poder dos Estados Unidos sobre a ordem econômica mundial (Mattelart, 1979). A cultura de consumo, nesse caso, é tomada como algo destinado a se tornar uma cultura universal, que destrói a cultura nacional própria de cada país. Ora, os estudos sobre o efeito da recepção da televisão enfatizam a importância das diferenças nacionais para a interpretação e a decodificação das mensagens. Com efeito, a mensagem embutida nos programas de televisão somente tem sentido para aqueles que foram socializados nos códigos, de modo que pessoas de nacionalidades e classes sociais diferentes assistirão aos programas de televisão de popularidade internacional por meio de códigos inadequados. É possível argumentar ainda que a tendência a que nos referimos, no âmbito da cultura de consumo, para produzir uma sobrecarga de informação e signos, também atua contra qualquer crença de caráter global, universal, coerente e integrada no plano do conteúdo. Porém, o predomínio das imagens "do outro", de nações diferentes, previamente desconhecidas ou designadas apenas por meio de estereótipos estreitos, pode realmente contribuir para incluir na agenda o outro e a noção de uma condição global.

Com relação ao pós-modernismo, o desaparecimento da noção estereotipada do "outro" como estrangeiro ou exótico, decorrente de um desaparecimento da confiança nas metanarrativas que sustentam essas interpretações — nesse caso é

possível pensar no trabalho de Said sobre o Orientalismo —, produz ainda uma crise na autoridade de interpretar culturas ou tradições diferentes a partir de um fundamento ou ponto central. Essa crise está começando a se manifestar nas teorizações em todas as ciências sociais e pode ser associada a mudanças na percepção da condição global. A abertura para a alteridade e a desordem das diferentes culturas, anteriormente desconsideradas ou percebidas como ameaçadoras, representam, em si, uma alteração na balança de poder entre as nações. Procurar conhecer o outro em seus próprios termos, procurar vislumbrar além dos estereótipos estreitos e arrogantes, assinala a reviravolta hermenêutica na metodologia cultural. Esse movimento para a desclassificação cultural e a desconstrução das hierarquias simbólicas vigentes há muito tempo aponta para um mundo no qual as correntes de interdependências entre as nações e as culturas ficaram mais compridas e mais densamente entrelaçadas. Na antropologia, por exemplo, a aceitação da particularidade e da integridade dos vários corpos de conhecimento local, incentivada pelo pós-moderno, chegou a uma nova fase, na qual os sujeitos da pesquisa antropológica não somente disputam a autoridade e a validade da interpretação do antropólogo, mas procuram falar por si próprios. Resta ao antropólogo contar uma história sobre sua própria experiência (Friedman, 1987). Essas mudanças em curso no plano intersocial, que empurram os acadêmicos e os intelectuais para uma perspectiva multiculturalista, combinam-se com mudanças no plano intra-social, algumas das quais já mencionei, fato que, de um lado, reduziu o poder da autoridade dos intelectuais mediante a inflação no campo intelectual, resultando em quantidades maiores de novos intelectuais e uma desmonopolização do poder dos intelectuais dominantes para definir hierarquias simbólicas; de outro lado, verifica-se uma influência proveniente do mercado de consumo, com uma demanda cada vez maior de bens simbólicos, da parte dos novos intermediários culturais, para saciar a sede de novas experiências culturais, sensações, etc. Com efeito, o intelectual é reduzido ao papel de um intérprete, empacotando particularidades, incapaz de oferecer um conhecimento universal legítimo, sem qualquer perspectiva de efeitos legislativos ou práticos (Bauman, 1985).

De certa perspectiva, é possível compreender o pós-modernismo como uma imagem cultural, um conceito talismânico que incorpora imagens de desordem, dissolução, relativismo e fragmentação, que abre um espaço além das hipóstases do arsenal conceitual sistemático e universalizante do moderno. Seus proponentes consideram atraente o ressurgimento de imagens de desordem cultural, que têm sido um subtema antagonista e transgressor no âmbito da tradição ocidental, embora por muito tempo confinadas à liminaridade carnavalesca e a suas recuperações artísticas. Essas próprias imagens podem ter um apelo mais amplo, não

apenas por meio de mudanças intra-sociais na estrutura de classes, que trazem à tona novos mercados de bens simbólicos e novas oportunidades para os especialistas simbólicos, mas também em termos de processos intersociais e globais. De fato, há um sentimento de que, dada a identificação do moderno com o projeto universalizante da cultura ocidental, o uso do termo "pós-moderno" possa servir para nos orientar para as circunstâncias em mutação, nas quais o mundo é visto como um único lugar, onde imagens distintas e concorrentes do globo vêm à tona (Robertson, 1987).

Nota

1. Serenatas simuladas, com panelas, chaleiras, cornos ou outros objetos barulhentos, que se faziam em geral para caçoar publicamente de pares recém-casados. (N. do T.)

9
Cultura comum ou culturas incomuns?[1]

A referência a uma "cultura comum" imediatamente levanta problemas de interpretação. A palavra "comum" significa algo compartilhado, mas tem ainda o significado adicional de algo baixo, vulgar e grosseiro. Nessa segunda acepção, o termo pode ser associado ao latim *vulgus* — as pessoas comuns (R. Williams, 1976: 61). Assim, poderíamos abreviar o título deste capítulo para "cultura comum?" e confrontar os dois significados do termo "comum": uma cultura que é ou deveria ser compartilhada e integradora e uma cultura baixa, vulgar e grosseira, que evidentemente precisa de alguma orientação e direção para se tornar elevada e refinada. O termo "cultura", naturalmente, é ainda mais problemático, sendo um conceito essencialmente contestado, que abrange um amplo leque de significados. Ele tem sido usado de várias maneiras para designar normas, idéias, crenças, valores, símbolos, linguagens e códigos. Pode também assinalar o processo de desenvolvimento espiritual e intelectual da pessoa, ou os redutos e práticas artísticas e intelectuais especializadas (a esfera cultural e a alta-cultura), e ainda todo o modo de vida de um grupo, povo ou sociedade (a concepção antropológica). Esse último significado, cultura como "todo um modo de vida", conforme veremos, supõe implicitamente um conjunto comum e compartilhado de significados, crenças e valores entre as pessoas que, de alguma maneira, se articulam num todo integrado.

É possível juntar dois dos significados de cultura que acabamos de mencionar: cultura como "o processo de desenvolvimento espiritual e intelectual da pessoa" e cultura como "os produtos das práticas artísticas e intelectuais". Isso porque esse é, muitas vezes, o valor positivo atribuído à pessoa culta ou ilustrada

por aqueles que poderíamos chamar de especialistas do símbolo, dedicados às práticas artísticas e intelectuais, o que conduz à noção de que a cultura, no sentido da formação de uma cultura comum nos termos "dessas pessoas", supondo a educação do povo para um conjunto superior e coerente de valores e gostos, é um projeto louvável.

Nesse caso, há o risco de confundir a questão de se existe realmente uma cultura comum com a questão de se deveria existir uma cultura comum; precisamos separar esses níveis de análise muitas vezes suprimidos. Em primeiro lugar, é preciso considerar a tese da cultura comum, encontrada na sociologia e na antropologia, que supõe que uma cultura coerente, ou ideologia dominante, desempenha um papel crucial na manutenção da ordem e da integração social. Essa tese precisa ser separada de uma segunda preocupação, desenvolvida nos campos da teoria literária e dos estudos culturais, acerca do valor ou da necessidade de existir uma cultura comum. Nesse caso encontramos uma série típica de posições que enfatizam que uma cultura comum existiu no passado, mas atualmente está a caminho de ser destruída por uma cultura de consumo de massa, de modo que é preciso encontrar meios para revitalizar a tradição cultural; ou, alternativamente, que uma cultura comum somente pode ser criada em termos do projeto educacional de uma elite cultural que, em última instância, procederá à eliminação dos resíduos culturais toscos e vulgares; ou, finalmente, que é possível uma solução menos elitista, permitindo o desenvolvimento de uma cultura comum autêntica, que combine a cultura das pessoas comuns (agora avaliada positivamente) com elementos selecionados da tradição da "alta"-cultura, incorporando-os num todo comum. Raymond Williams seria um dos grandes defensores dessa última posição.

Vale acrescentar uma última observação, antes de examinarmos mais profundamente as abordagens que acabamos de esboçar. Atualmente, o tema da cultura comum não desperta grande paixão no âmbito das humanidades e das ciências sociais. O tema mais candente no momento, o pós-modernismo, é sob muitos aspectos a antítese da questão da cultura comum. Por essa razão, devemos deixar de ver a cultura comum como se fosse algo semelhante a um valor fixo eterno, ou uma abstração concebida de forma estática. Antes, precisamos investigar as condições de sua produção e formação. Isso, especificamente, implica uma análise das balanças de poder e das interdependências em mutação entre os especialistas do símbolo (intelectuais, artistas, acadêmicos e intermediários culturais) e outros grupos. Em face desses processos mais amplos, que impulsionam o surgimento de determinados grupos de especialistas do símbolo e assistem à derrocada de outros, deveríamos tentar compreender por que é possível perceber que certas concepções de cultura ganham ou perdem popularidade. Recentemente, vem-se afirmando que o mundo ocidental está ingressando numa fase de

"desclassificação cultural" (DiMaggio, 1987), na qual as hierarquias simbólicas predominantes há muito tempo vêm sendo desconstruídas. Se for esse o caso, não deveríamos simplesmente acompanhar aqueles que se deliciam com a morte do cânone e dão as boas-vindas à possibilidade de desordem cultural, o que assinalaria o fim do compromisso com uma cultura comum, no sentido de formação de um valor; mas sim tentar compreender os processos sociais e culturais que determinam essas oscilações.

a) a tese da cultura comum

A irrupção do interesse por cultura no âmbito da sociologia, das outras ciências sociais e das humanidades, durante a década de 80, vem se manifestando na formação de novos grupos de estudo, simpósios, revistas e outras publicações sobre cultura e assinala um movimento para além da concepção estreita de cultura como "as artes" ou como normas, valores e crenças relativamente estáveis, compartilhadas e não-problemáticas: o cimento das relações sociais (Robertson, 1988). Assim, apenas recentemente vem se empreendendo de forma sistemática um esforço sério para teorizar as várias dimensões da cultura e a relação entre cultura e sociedade.

Margaret Archer (1988:1) argumentou recentemente que a conceituação de cultura "expõe o desenvolvimento analítico mais fraco de qualquer conceito-chave na sociologia e desempenhou o papel mais disparatado e vacilante no âmbito da teoria sociológica". Para Archer, o mito da integração cultural, especificamente, é uma das maiores falácias arraigadas na ciência social. A autora remete as origens desse mito ao historicismo e ao romantismo alemães, que concebiam a cultura como um conjunto de traços fortemente entrelaçados que se articulariam numa unidade estética. Isso é apreendido em expressões como *Zeitgeist* e *Weltanschauung*, que enfatizam a unidade do espírito de uma época e a concepção de mundo. Essa tradição foi especialmente influente na antropologia, que concedeu à cultura um papel central na integração e na produção da ordem social (ver Archer, 1988; Schweder, 1984: Kuper, 1988). Voltamos a encontrar, nesse caso, uma percepção estética da cultura que podemos dividir em dois elementos. Em primeiro lugar, apresenta-se a cultura como um todo perfeitamente integrado, onde existe uma ordem interna de equilíbrio entre as partes, que se relacionam conjun-

tamente em harmonia. Em segundo lugar, há a suposição de que é preciso uma sensibilidade interpretativa especialmente dotada, como uma intuição artística, para compreender seu significado interno.

Na sociologia, essa ênfase na unidade estética é também evidente no funcionalismo. Sorokin (1957:9), por exemplo, insiste que é possível descobrir a "integração lógico-significativa", um padrão de uniformidade que nos permite estabelecer relações no caos dos componentes individuais.[2] Essa posição se tornou conhecida como "a tese da cultura comum", que alcança sua formulação mais influente na obra de Talcott Parsons (1951; 1961). Parsons enfatizou que um conjunto coerente de valores centrais (o sistema cultural) atuava como uma reunião de elementos normativos padronizados que garantiam a integração e a interação regulada. A suposição de que um conjunto comum de valores é funcionalmente necessário para induzir o consenso normativo que, por sua vez, é vital para assegurar a ordem social foi, evidentemente, bastante criticada.[3] Porém, um dos problemas decorrentes de algumas das críticas a Parsons feitas de uma perspectiva marxista é o fato de que a noção de cultura comum é retida ou, para ser mais preciso, transformada na noção de ideologia dominante; a mudança-chave é que a cultura agora é usada de uma forma manipulativa, como algo imposto por um conjunto de pessoas sobre outro (Archer, 1988:34). Esse é o argumento proposto por Abercrombie e colaboradores (1980) em seu livro *The Dominant Ideology Thesis*. Os autores argumentam basicamente que as sociedades não se reproduzem nem por meio de uma cultura comum, nem por meio de uma ideologia dominante. Em três estudos de caso — o feudalismo, o capitalismo do início do século XIX e o capitalismo do final do século XX —, eles não encontraram evidências de um sistema de valores compartilhados e tampouco de uma ideologia dominante.

Dois aspectos podem ser desenvolvidos a partir desse trabalho. Em primeiro lugar, os autores criticam o modelo desenvolvimentista, que parte do princípio de que no passado as sociedades eram mais integradas. Na época feudal, ainda que a classe dominante tenha acreditado na ideologia dominante do Cristianismo, as comunicações eram pobres, o que impedia a integração das sociedades em Estados centralizados. Havia também migrações consideráveis de povos por toda a Europa (Le Goff, 1984). Assim, muito da magia e da superstição pré-cristãs persistiu na cultura das camadas populares (B. S. Turner, 1990; Ladurie, 1981; Ginzburg, 1980). O mito da "Inglaterra feliz", assim como o mito das sociedades primitivas como comunidades *(Gemeinschaften)* integradas, nas quais uma cultura comum desempenhava um papel crucial na formação dos vínculos comunais, estava saindo de cena (ver também Laslett, 1965). Esse mito não somente penetrou na teoria sociológica mediante uma interpretação equivocada de *Gemeinschaft und Gesellschaft* [*Comunidade e Sociedade*], de Tönnies, mas recebeu também um impulso considerável da parte de Durkheim, especialmente da leitura de Durkheim por Parsons. Durkheim (1964) enfatizou que as sociedades arcaicas possuíam uma forte *conscience collective* por meio da religião, fato que, juntamente com sua baixa diferenciação social, produzia um grau elevado de integração moral e social. As sociedades modernas, por outro lado, apresentavam um nível elevado de diferenciação social, mediante uma complexa divisão do trabalho; assim, sua integração moral tornou-se mais problemática e requeria uma base de estrutura social diferente. Ora, quando Parsons (1937) tomou as teorias de Durkheim e aplicou-as às sociedades modernas, a natureza problemática de engenhar um consenso moral e um sentido coesivo do sagrado, que preocupou Durkheim em seus últimos escritos, ficou obscurecida (ver Archer, 1988:35). Encontramos, em vez disso, a hipótese de Parsons de que existem valores compartilhados comuns nas sociedades modernas, ao passo que, para Durkheim, esse grau elevado de integração social era somente uma característica das sociedades pré-modernas.

O segundo aspecto também pode ser derivado de Durkheim e nos dirige para a questão da manutenção de um consenso moral, um sentido de *communitas* através do tempo. Se é difícil sustentar a existência de valores comuns em uma sociedade complexa e diferenciada, com um alto grau de divisão do trabalho, será possível revivê-los em determinadas ocasiões nas quais se cria o sentimento de que a sociedade se transformou numa comunidade nacional unificada? Em seus últimos escritos, Durkheim argumentou que o sagrado não desapareceu na sociedade moderna; para ele há muitas instâncias fora das situações estritamente religiosas nas quais os símbolos e rituais sagrados são usados para gerar experiências emocionais intensas que anulam as distâncias sociais entre as pessoas (ver Alexander, 1988; Tiryakian, 1978). Essas ocasiões, por força de seu isolamento da vida cotidiana, foram designadas como momentos liminares (V. W. Turner, 1969). Assim, Shils e Young (1953) escreveram um artigo sobre "O significado da Coroação", no qual argumentaram tratar-se de um ato de comunhão nacional que integrou toda a população, inclusive a classe trabalhadora, à ordem moral da sociedade. Poucos sociólogos contemporâneos concordariam com a posição de Shils e Young. Embora se possa dizer que os rituais cívicos, como o *Remembrance Day*[4], um casamento ou funeral real, buscam representar a nação para si mesma como uma comunidade imaginada (Anderson, 1983: Cohen, 1985; Chaney, 1979; Thompson, 1986), o problema é o grau de comunalidade dos sentimentos gerados. Os rituais cívicos, como as audiências do caso Watergate nos Estados Unidos, raramente alcançam as metas da reafirmação da tradição nacional e unificação completa da nação (Alexander, 1988); é melhor vê-los como parte de um

processo envolvendo empresários morais que tentam superar as divisões e exclusões sociais (Gusfield, 1963; Gusfield e Michalowicz, 1984). Em vez de supor que a integração cultural é efetivamente realizável, seria melhor considerar o poder do mito, que foi ou pode ser realizado. Em suma, isso assinala os processos de formação de *communitas* e a disputa para manipular e criar símbolos sagrados. Assim, as tradições precisam ser inventadas e reinventadas constantemente (Hobsbawm e Ranger, 1983) pelos especialistas na produção simbólica (intelectuais, artistas, acadêmicos, intermediários culturais), cujo interesse consiste em construir e desconstruir representações da comunidade. Ou seja, aqueles que têm interesse em apresentar uma cultura comum como algo que ocorreu no passado ou está ocorrendo atualmente, ou como um valor que deveríamos nos esforçar por realizar no futuro

b) a formação de uma cultura comum

Já se passaram mais de trinta anos desde que foi publicado o influente livro de Raymond Williams (1958), *Culture and Society*, que examina o desenvolvimento histórico da idéia de cultura de uma minoria restrita na Grã-Bretanha em contraposição ao potencial de desenvolvimento de uma cultura comum genuína. Ao recordar o apelo de Williams em favor do projeto da "boa cultura comum", vale notar que embora ele vincule a idéia de uma cultura comum ao desenvolvimento de uma democracia participativa, que permanece como uma preocupação central, a expressão "cultura comum" raramente aparece em seus escritos depois do final da década de 60. Em um comentário retrospectivo sobre o livro, Williams (1979) insere as questões relativas à cultura comum no contexto da época em que o livro foi escrito assinalando a necessidade de nos voltarmos para as questões de nosso tempo, no qual se pode supor que o debate em torno de uma cultura comum é menos relevante. Na verdade, Williams (1979:110) censura Terry Eagleton (1968) por reproduzir mecanicamente o argumento de *Culture and Society* cerca de dez anos depois de sua publicação.

A intenção principal de Williams era atacar o que tomava por uma cultura dividida, uma "incomunidade". Ele considera importante o argumento sobre a cultura "porque em toda parte, mas muito especialmente na Inglaterra, a cultura é uma maneira pela qual a classe, o fato relacionado com as divisões mais importantes entre os homens, se revela" (R. Williams, 1958:24). Nesse sentido, ele se coloca vigorosamente contra a concepção daqueles que vêem a cultura comum como algo que somente seria possível mediante a intervenção e a orientação vindas de cima, de uma elite ilustrada e educada, sejam as idéias de uma "classe de homens instruídos" (Coleridge, 1837/1974) ou uma minoria de "estrangeiros" (Arnold, 1869/1932). Williams (1989) encontra um elitismo semelhante na defesa de uma cultura comum feita por T. S. Eliot e F. R. Leavis. Ambos compartilham a nostalgia por uma sociedade "orgânica" do passado, na qual a arte e a vida comum relacionavam-se melhor. Ambos, por caminhos diferentes, enfatizam que uma cultura plenamente consciente e desenvolvida somente pode ser propriedade de uma elite e que a maioria das pessoas é incapaz de compartilhar conscientemente a cultura da minoria. Para Eliot (1948), o máximo que a maioria poderia alcançar seria participar de uma versão diluída da cultura de elite. Essa "cultura comum" e a capacidade de articular e participar conscientemente dos seus elementos centrais, a linguagem comum e a religião, são tratadas como coisas diferentes para as diferentes camadas sociais. As tentativas de estender a cultura e as crenças conscientes para todos, mediante a educação, apenas diluiriam e destruiriam o significado da cultura.

De acordo com Williams (1958), "muitas coisas que os igualitários de classe alta imaginam para o homem comum, ele não quer — especialmente a instrução". Para Williams, uma cultura comum não deveria envolver somente a transmissão dos valores superiores, mas o respeito e a receptividade para com a cultura cotidiana das pessoas comuns. Como ele observa (1989:35):

> "Ao falar de cultura comum, portanto, estava-se dizendo, em primeiro lugar, que a cultura era todo o modo de vida de um povo, além das contribuições vitais e indispensáveis de pessoas especialmente dotadas e reconhecidas, e estava-se usando a idéia do elemento "comum" da cultura — sua comunidade — como um meio de criticar a cultura dividida e fragmentada que realmente temos."

Williams (1979:114ss) se esforça por ressaltar que o uso do termo "comunidade" não sugere uma volta à *Gemeinschaft*; antes, foi escolhido para se contrapor à cultura individualista dominante — ou "incomunidade" — das classes altas. O modo como Williams (1958:318ss) se esforça para definir uma cultura comum, que leve em conta a diferenciação social essencial a uma sociedade complexa, mas que possa oferecer um sentido de solidariedade, capaz de "alcançar a diversidade sem criar a separação", lembra Durkheim[5]. Williams, porém, embora defenda o desenvolvimento de uma cultura comum, ressalta paradoxalmente que a

cultura é algo essencialmente não-planejável. Nesse caso, a idéia de cultura apóia-se na metáfora da tendência consciente de crescimento natural. Uma cultura comum, nesse sentido, é sempre um processo não-planejado e, por mais que dependa de uma democracia instruída e participativa — que para Williams seriam características centrais do socialismo —, esses elementos apenas enriquecem e preparam o terreno no qual uma cultura comum pode florescer.

Williams é igualmente crítico da concepção de que a cultura de massa subutópica ou antiutópica é o resultado perverso da busca equivocada de uma cultura comum. Para aqueles que temem a diluição ou a ruína dos valores mais caros da alta-cultura pelas massas vulgares, Williams (1958: 287ss; 1976: 158ss) esforça-se para decifrar a noção de "massa". Em uma acepção importante, "massa" designa a multidão, implicando que a coisa mais evidente a respeito das pessoas comuns é que elas são muitas. O termo também possui o significado associado de vulgo, plebe e turba (em inglês, *mob*, abreviação da expressão latina *mobile vulgus*) — a multidão instável de pessoas comuns do século XVIII. Nessa última acepção, o termo "massa" ficou identificado com as camadas populares industriais urbanas e a população trabalhadora, os crédulos, o rebanho, que constituíam uma ameaça permanente à cultura. A tecnologia e as comunicações de massa são freqüentemente arroladas para sugerir que a sociedade se massificou e produziu uma cultura de massa homogênea e de mau gosto, uma pós-cultura (Steiner, 1971) que destruiu os ideais da cultura humanista de elite. Esse temor da massa, mediante o simples número e o menor denominador comum, muitas vezes veio acompanhado de um sentimento de aversão e repugnância por parte das classes médias e altas, que era estimulado pelo contato estreito com a população da classe trabalhadora nos novos espaços urbanos e nos sistemas de transporte, sob condições de democratização e mistura social cada vez mais intensas, nas quais era difícil manter a distância social (Wouters, 1979). Para a elite dominante, educada segundo o ideal da pessoa civilizada ou culta, foi especialmente intenso o medo da queda, de ser arrastado ou tragado pela massa vulgar de marginalizados, perdendo o autocontrole conquistado com um investimento pessoal considerável. Assim, o senso de discriminação e gosto da pessoa culta, afrontado pelas massas e sua cultura, determinou uma repugnância às massas que era parcialmente visceral ou corporificada num sentimento de nojo.

Williams (1958:289) está tecnicamente correto ao afirmar que "as massas são as outras pessoas. Na verdade, não há massas; há apenas maneiras de ver as pessoas como massas". Não obstante, pode-se argumentar que é muito mais provável que a capacidade de aplicar esse rótulo se manifeste de cima para baixo, da parte dos grupos dominantes que alcançaram a educação e os valores da alta-cultura, para quem os marginalizados podem ser vistos como os "outros" indiferenciados, cuja capacidade de falar e de ser ouvido em condições de igualdade é seriamente limitada — embora percebida como perigosa. Assim, a afirmação de Williams é mais uma injunção do que uma afirmação de fato: certos grupos estavam dispostos a ver as pessoas comuns como massas para enfatizar sua inferioridade e vulgaridade em oposição ao gosto ilustrado. O controle das emoções e a capacidade de desenvolver o gosto pelas boas coisas da vida de uma maneira comedida e distanciada — sejam elas a pintura, os livros, a música, a comida ou a bebida —, são o resultado de um processo de educação durante toda a vida e precisam ser compreendidos como parte de um processo civilizador mais geral em longo prazo, no qual os controles emocionais são desenvolvidos de maneira mais sistemática nas classes médias e altas do que nas camadas populares (Elias, 1978b, 1982). Da perspectiva de alguém educado para os gostos da alta-cultura e capaz de manipular a discriminação das distinções refinadas, o gosto das pessoas comuns muitas vezes parece demasiado simples e fácil, excessivamente ligado aos prazeres palpáveis e ao desejo sensual da animalidade (Bourdieu, 1984:32). Assim, o gosto puro, que Kant (1790/1952) considerava como algo distanciado e desprendido, é definido por oposição ao gosto vulgar, superficial, fácil, infantil, simples, leviano e barato — facilmente decodificável e culturalmente desprezível (Bourdieu, 1984:486). O gosto puro supõe uma recusa, uma repugnância aos gozos e prazeres simples. A repugnância pode ser associada ao horror à vulgaridade por parte daqueles que tiveram de alcançar dolorosamente a disciplina e o respeito pelos gostos culturais difíceis. Para essas pessoas, o horror associa-se ao perigo da perda do controle ocasionado pela rendição às sensações e da perda do distanciamento e da reflexão. A repugnância associa-se à redução do prazer "à animalidade, à corporalidade, à barriga e ao sexo; isto é, àquilo que é comum e, portanto, vulgar, liquidando com qualquer diferença entre aqueles que resistem, com todas as suas forças, e aqueles que chafurdam no prazer, que gozam o gozo" (Bourdieu, 1984:489). Portanto, comenta Bourdieu (1984:490), "a antítese entre cultura e prazeres físicos (ou natureza) está arraigada na oposição entre a burguesia ilustrada e o povo".

Interessante nessas observações de Bourdieu (escritas no final da década de 70, com referência à cultura francesa) é o modo como essa "crítica vulgar das críticas 'puras' do gosto" condiz com a posição que se tornou praticamente ortodoxa entre aqueles que estudam a cultura popular. Assim como a questão de uma cultura comum, da maneira como foi posta por Williams, está morta, a simpatia pelos críticos da expansão da cultura de massa, como Arnold, Ortega, Dwight McDonald ou Adorno, praticamente desapareceu. Houve, portanto, um deslocamento duplo na tentativa de teorizar a formação de uma cultura comum. O primeiro, efetuado por Williams, pede menos elitismo e argumenta em favor de

respeito pela tradição iletrada das pessoas comuns, o reconhecimento da dignidade do trabalho e a consideração de que os sindicatos e outros aspectos da vida da classe trabalhadora são instituições culturais importantes na formação de uma cultura comum, baseada na democracia participativa. O segundo deslocamento é recuperar a cultura indigna das pessoas comuns. Procura-se obter o reconhecimento igual e até glorificar o vulgar: os prazeres populares e as transgressões da tradição carnavalesca das pessoas comuns. Nesse caso, nada de dignidade, nada de ideais humanistas, nada de desenvolvimento e progresso, nada de *Bildungsprozess*, suavidade ou luzes, somente o direito igualitário de ser diferente — da alteridade, de permanecer "outro" em seus próprios termos caóticos. É para uma consideração dessa tendência na análise da cultura, manifestada no interesse crescente por cultura popular e pós-modernismo, que nos voltaremos agora: para a celebração das culturas incomuns.

c) a cultura popular e a reviravolta pós-modernista

A tradição popular dos carnavais, festivais e feiras era perturbadora para aqueles que procuravam educar as pessoas comuns para melhores gostos. Ela celebrava as inversões e transgressões simbólicas da cultura oficial, bem como a perturbação, as emoções indomáveis e os prazeres físicos diretos da comida farta, da bebida embriagante e da promiscuidade sexual (Bakhtin, 1968; Stallybrass e White, 1986). Naturalmente, essas ocasiões carnavalescas, que "viravam o mundo de cabeça para baixo", eram momentos muito liminares de "desordem ordenada" em contraposição à rotina enfadonha da vida cotidiana. No entanto, elas representam agora uma tradição à qual os comentadores da cultura popular concedem uma importância crescente. Essa tradição carnavalesca, que remonta à Idade Média, passou por inúmeras transformações. Pode ser encontrada no *music hall* do século XIX (Bailey, 1986a, 1986b) e nas excursões à praia (Walvin, 1978) com os cartões postais insolentes do litoral, as feiras de diversões e o humor travesso e hilariante de comediantes como Max Miller e Frank Randall. Não deveríamos mais torcer o nariz diante dos prazeres de massa de Blackpool[6], mas sorrir com sabedoria diante do direito do povo de gozar seus prazeres (Mercer, 1983; New Formations, 1983). A mesma tradição pode ser encontrada também no *bric-à-brac* desordenado, vulgar e de mau gosto da cultura popular da classe trabalhadora descrita em livros como *Common Factors/Vulgar Factions*, de Nuttall e Carmichael (1977).

Evidentemente, é incorreto ver essa cultura como algo totalmente isolado das classes médias. Elementos carnavalescos foram deslocados para a literatura, algo que é particularmente perceptível a partir do final do século XVIII. A revolta romântica contra o classicismo criou um interesse pela particularidade e pela diversidade da cultura popular e primitiva das pessoas comuns (Burke, 1978). Desse modo, a cultura das camadas populares permaneceu uma fonte de fascínio, e o simbolismo dessa tradição encontrou seu caminho na literatura por meio de escritores como Wordsworth, Rousseau e Herder. Outro filão da tradição carnavalesca foi explorado pelas boêmias e vanguardas artísticas e literárias que começaram a se desenvolver em Paris e posteriormente em outras grandes cidades, depois de 1830 (Seigel, 1986). Com efeito, é possível argumentar que a porção expulsa por aqueles que procuravam, como Arnold, criar e usar o que agora designamos como alta-cultura, enquanto parte de um processo civilizador para produzir pessoas cultas, ainda permanece uma fonte de fascínio para as classes médias. Daí as atrações da "alteridade" da floresta, da feira, do teatro, do circo, do cortiço e dos selvagens para as classes médias, bem como sua interminável representação e duplicação na ficção, no cinema e em outros meios de comunicação.

Essa tradição representa uma tradição secundária importante na formação da cultura da modernidade ocidental, criticando diretamente as pretensões civilizadoras e universalizantes de caráter global dessa cultura. Ela desempenha um papel central na irrupção do interesse por cultura popular a partir da década de 70, manifestado de várias formas, inclusive no espírito igualitário e relativista a que nos referimos e no desejo de desmontar as hierarquias simbólicas dominantes há muito tempo no ensino superior, o qual se baseou no cânone das grandes obras clássicas da cultura literária, excluindo a cultura popular. Por exemplo, um estudo sobre Boston no século XIX, feito por DiMaggio (1982) mostra como no início desse século a música sinfônica (que hoje consideraríamos "música clássica") era executada junto com canções populares, *shows* de aberrações e números de *music hall*, tudo isso no mesmo concerto. Foi somente por volta de 1870 que os *literati* de classe média trataram de separar e conservar sob sua guarda exclusiva o filão que hoje consideraríamos como alta-cultura. Lawrence Levine (1989), em seu recente livro *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, usa um argumento muito semelhante, reforçando-o com uma anedota pessoal sobre uma conversa com um colega depois de assistir a vários filmes de Buster Keaton. Levine disse "'Sim', eu concordei, 'Keaton era um grande artista'". O "colega pareceu confuso por um instante e em seguida retrucou com a

correção adjetiva familiar: 'um grande artista popular'" (Levine, 1989:1). Outro exemplo pode ser tomado da contracapa do livro de Craig McGregor (1984), *Pop Goes the Culture*, onde se lê (no formato de uma variedade de tipos gráficos multicoloridos, que literalmente agridem os olhos):

> "*Pop Goes the Culture* percorre o *jazz*, o *rock*, a Austrália, a vida no subúrbio e a igualdade. Seu tema central é a criação da cultura popular. Para Craig McGregor, a cultura não é algo bem-bolado e vendido às 'massas' pelos empacotadores transnacionais. A cultura é, antes, formada pela população trabalhadora em suas experiências cotidianas, no trabalho, na diversão e em suas comunidades. Os ensaios de *Pop Goes the Culture* violam as normas de polidez da 'alta'-cultura. Craig McGregor, um 'novo jornalista', traz um compromisso populista radical para seus temas — o *jazz* do Harlem e de Nova Orleans, os subúrbios horríveis ['*awfulvilles*'] das cidades da Austrália, o humor de Barry Humphries. Seu engajamento é um antídoto revigorante ao distanciamento refinado de nosso *establishment* cultural."

Outro exemplo da platéia crescente da cultura popular, dentro e fora da academia, é a Associação de Cultura Popular de Base Americana. Essa associação realizou em 1988 sua 18ª reunião anual, em Nova Orleans, da qual participaram cerca de 8.000 pessoas. Isso levou um homem que fez a sua vida na cultura popular, o ex-presidente norte-americano Ronald Reagan, a procurar a mídia nacional para se queixar do desperdício de dinheiro. No programa de mais de 250 páginas, encontravam-se trabalhos sobre "O Romance Policial Durão", "O Basquetebol na Faculdade", "A Loucura na Literatura e na Poesia", "Trançar o Cabelo: um Exemplo de Cultura Material", "Escrevendo a História da Televisão", "Lendas do Tempo do Rei Artur", "Mulheres no Ministério", "Pedras Tumulares como Indicadores de Tendências Sociais", "Cozinha Acadiana", "Andrew Lloyd Webber e o Pós-Modernismo", "Quão Profunda é a Ecologia Profunda", "Sexo em *Rogers and Hammerstein*". Numa sessão sobre Psicologia e Cultura, apareciam lado a lado dois trabalhos: "Freud e Nietzsche: a Morte, o Desejo e os Mitos de Origem da Cultura" e "*Jung at heart*[7]: Sinatra e Sua Música, 1939-1954". Eram abundantes os trocadilhos e títulos atraentes. O que desconcertava era a própria quantidade de temas: quase tudo podia ser incluído como cultura popular, vinculado a quase todo tipo de referência teórica. Percorrendo a lista das filiações institucionais dos participantes, voltamos a encontrar uma série muito extensa de pessoas provenientes de departamentos de história, estudos culturais, política, literatura, língua inglesa, sociologia, cultura popular, línguas modernas, comércio, economia, geografia, antropologia — na verdade, todo o espectro das humanidades e das ciências sociais. Afora uma sensação de impossibilidade de abarcar o

elenco completo de temas e orientações em questão, temos de enfrentar as implicações dessa mudança, que está ocorrendo também na Grã-Bretanha, na Europa e em outros países, junto à estrutura da educação superior.

Nesse contexto, vale citar a observação de Michael Schudson (1987), em seu artigo "The New Validation of Popular Culture", de que "o novo estudo da cultura popular oferece atualmente um sério desafio à identidade da universidade moderna". Essa afirmação pode ser tomada como ponto de partida para alguns comentários. Em primeiro lugar, o estudo da cultura popular foi excluído da educação superior em geral — ou lhe foi atribuído um papel muito pequeno nos cursos de história. Na melhor das hipóteses, esse tema era visto do mesmo modo como se costuma ver o folclore na Grã-Bretanha: algo para amadores interessados, mas não realmente digno de estudo sistemático — certamente não seria visto como algo que desenvolve a mente. Sua inclusão levanta questões sobre os princípios de construção da educação superior nas humanidades e nas ciências sociais. Torna explícitas as hierarquias implícitas. Questiona a tradição e o cânone herdados.

Em segundo lugar, isso representa um ataque, da perspectiva da diversidade e da desordem, contra a noção de unidade e sistematicidade ordenada. Tomemos dois exemplos desse processo, que acarreta a espacialização e a desconstrução das hierarquias simbólicas: o estudo das canções de Sinatra ou das pedras tumulares góticas têm tanta importância como a Revolução Francesa ou Tolstói. O segundo exemplo que acorre à lembrança provém de um artigo de Elizabeth Wilson (1985), no qual ela argumenta que o tricô é uma forma válida de arte, cuja exclusão é uma discriminação contra as mulheres, e que ele deveria ter seu espaço nas exposições e nos cursos de belas-artes.

Em terceiro lugar, esse espírito igualitário e democrático não significa somente que os educadores precisam descentralizar sua atividade para reconhecer uma ampla diversidade de culturas e práticas alternativas regionais e locais, mas também que isso poderia ser alcançado tanto em termos da diversidade do conteúdo ensinado como de uma pluralidade de formas educacionais, empregando diferentes meios de comunicação.

Em quarto lugar, dessa perspectiva, com sua tendência para globalizar a diversidade, torna-se impossível uma cultura comum, seja em termos de valores compartilhados, seja como um projeto a ser realizado. Mesmo a definição de cultura comum, como uma linguagem compartilhada, pode ser conservada somente no plano civilizacional mais profundo, na medida que se empreendem tentativas de redescobrir e ressuscitar tradições, variações locais e regionais — o balbuciar das línguas diferentes que foram suprimidas.

Em quinto lugar, em termos de conteúdo (e, em alguns casos, a forma de apresentação), na ausência de uma hierarquia cultural consensual ou de uma noção de desenvolvimento da história, o estudo da cultura popular pode passar a ser influenciado pelo "interessante", "atual" ou "fascinante" e ser visto como algo semelhante à experiência de assistir à televisão. O acadêmico se transforma num intérprete do exótico e do banal. O relativismo torna-se a senha, numa atitude "vale-tudo"; isso, de acordo com um dos principais antropólogos norte-americanos, Clifford Geertz (1983:275), significa que os antropólogos deveriam conceber seu papel como "mercadores do espanto" (ver Friedman, 1987:43). Nesse caso, caminhamos para o "museu sem paredes" imaginário de André Malraux (1967), onde todos os estilos, tradições e formas culturais do passado podem ser representados (Roberts, 1988). Porém, não numa seqüência de desenvolvimento, pois a montagem e o ecletismo tornam-se o princípio de organização, com o mais próximo justaposto ao mais distante (ver também Bann, 1984).

Estamos agora no território familiar do pós-modernismo. O termo "pós-modernismo" e o termo associado "pós-modernidade" muitas vezes são usados de maneiras confusas para sugerir: um movimento das artes e da arquitetura que superou o modernismo; uma nova época; uma nova série de sensibilidades culturais envolvendo a destruição da fronteira entre a arte e a vida cotidiana; uma modo de teorização antifundacional. Esse último aspecto é desenvolvido por Lyotard (1984) em seu influente livro *The Postmodern Condition* [*O pós-moderno*]. Lyotard argumenta que as grandes teorias fundacionais, ou, em sua terminologia, as "metanarrativas" da modernidade ocidental — ciência, humanismo, socialismo e marxismo — são essencialmente deficientes, visto serem incapazes de assentar sua própria autoridade numa reivindicação de universalidade. Deveríamos então, segundo Lyotard, aceitar a natureza limitada, restrita do conhecimento. Com efeito, deveríamos aceitar as proposições de menor escala e tolerar a diversidade no conhecimento local.

As implicações dessa mudança são especialmente marcantes em relação ao papel dos intelectuais. Os intelectuais contemporâneos, de acordo com Lyotard (1988), deveriam aceitar uma definição mais limitada de sua vocação, ficar menos dispostos a fazer pronunciamentos sobre a humanidade e reconhecer a natureza limitada de suas proposições. Daí advem o argumento de que uma característica central do pós-modernismo está associada à mudança da função e do papel dos intelectuais. Com efeito, os intelectuais perderam o papel convicto de "legisladores" em perspectiva e potencial para a sociedade e a humanidade para desempenhar o papel mais restrito de "intérpretes", capazes de vasculhar a vasta coleção de tradições culturais a fim de produzir material interessante e exótico para platéias mais amplas (Bauman, 1988). Muda o papel de educador convicto,

que tem confiança em seu julgamento estético e na necessidade de moldar a sociedade em termos dessa convicção, para o de comentador, que representa e decodifica as minúcias das tradições e objetos culturais, sem julgá-los nem hierarquizá-los. Na verdade, a intenção do intelectual pode deixar de ser guiada por noções de objetividade, de que uma interpretação precisa é possível e desejável (como, por exemplo, na hermenêutica de Dilthey), e se tornar mais uma orientação que procura mergulhar na experiência da cultura. Em suma, alguns intelectuais podem procurar "virar nativos".

A perda de confiança nos projetos da modernidade e da modernização ocidentais, que o interesse por pós-modernismo assinala, não se encontra somente entre os intelectuais ocidentais; está ocorrendo também nos novos países industrializados e no Terceiro Mundo. Nesse caso, podemos explicitar o vínculo entre pós-modernismo e cultura popular que estivemos desenvolvendo, pois é inegável que o pós-modernismo celebra a natureza multifacetada e a desordem perturbadora e não-hierárquica das culturas populares. Discutindo a posição do intelectual no Brasil, Osiel (1984:249) escreve:

> "A alteração na sensibilidade intelectual, a partir da década de 50 até o presente, pode ser grosseiramente sintetizada como a passagem de uma visão negativa para uma visão positiva da cultura popular. Anteriormente, o intelectual percebia nas práticas religiosas e recreacionais dos pobres a antítese do que buscava para o futuro do país. Os teólogos viam doutrinação, desvio e paganismo. Os políticos liberais viam o ilógico e o irracional. Os marxistas viam alienação e falsa consciência. Os cientistas sociais viam particularismo e atributos normativos. Todos os quatro viam superstições."

Agora os intelectuais brasileiros descobrem a espontaneidade, a comunalidade e a autenticidade da cultura dos pobres, valores que não deveriam ser sacrificados em nome do universalismo falsamente encontrado na modernidade (ocidental). Essa apreciação das pessoas comuns e do que no passado era visto como sua cultura vulgar, primitiva, supersticiosa e desordenada, contrapõe-se à postura racional de ordenação do mundo encontrada em grande parte da cultura intelectual. Collins (1988a:152) chama a atenção para o modo como Weber viu os intelectuais religiosos e outros especialistas do símbolo como pessoas movidas por um impulso para a consistência intelectual, num esforço de alcançar a coerência lógica e racional nos sistemas de crença e conduta. Com efeito, os intelectuais têm interesse em apresentar às platéias leigas uma visão do mundo como algo coerente, ordenado e ordenável racionalmente. O conceito de uma cultura comum, em suas manifestações no âmbito das ciências sociais e dos estudos culturais, pode ser compreendido dessa maneira.

A questão mais ampla — por que esse projeto deveria ser abandonado em favor da incoerência e da diversidade das culturas incomuns — é difícil de ser respondida. Primeiramente, deveríamos ter cuidado ao tomar o pós-modernismo como uma postura teórica absolutamente singular. Uma avaliação semelhante da cultura das pessoas comuns ocorreu no final do século XVIII, com a descoberta da cultura popular por Herder e outros, no movimento que ficou conhecido como Romantismo (Burke, 1978). É possível compreender essas oscilações para a descoberta e a identificação com a cultura do povo em termos das interdependências e balanças de poder em mutação entre classes e frações de classes. Especificamente, a emergência de um grande número de indivíduos instruídos das classes médias, na forma de uma coorte geracional distinta, que tem uma forte consciência de si para se considerar como uma "geração", pode ameaçar os *establishments* culturais vigentes. Os grupos marginalizados que se defrontam com uma situação de monopólio — na qual o conhecimento, na forma de um cânone e uma hierarquia simbólica estáveis, é transmitido aos iniciados mediante um sistema de patronagem e apadrinhamento, operado por um *establishment* estável — talvez precisem adotar táticas usurpadoras. É possível argumentar que fases de competição intensa tendem a ser momentos de transição entre fases mais estáveis de exclusão e monopolização ordenada (ver Murphy, 1989). Há razões para acreditar que é esse o caso da presente fase de desclassificação cultural e que haverá uma volta a um cânone e a uma hierarquia simbólica mais estáveis. No entanto, podem-se mencionar alguns aspectos que sugerem que a fase atual de desclassificação cultural talvez possa se sustentar.

Em primeiro lugar, entre aqueles que estão envolvidos na produção cultural existe uma tradição de desclassificação cultural. Embora essa tradição possa ser menos importante na cultura da modernidade ocidental, existe uma linha de continuidade significativa entre o Romantismo, as boêmias e vanguardas artísticas, o modernismo e o pós-modernismo, com uma ênfase na transgressão, na cultura popular e na busca da novidade e da inovação. Essa tradição contracultural periodicamente alcança maior proeminência na corrente principal de produção e consumo cultural (na década de 60, por exemplo).

Em segundo lugar, o processo de longo prazo da democratização funcional significou que a balança de poder entre os grupos dominantes e os menos poderosos estreitou-se até o ponto em que é menos praticável considerar os grupos dominantes como capazes de monopolizar as definições de cultura e comportamento civilizado. A extensão da educação superior para grupos marginalizados na era pós-guerra, juntamente com a expansão do número de intermediários culturais nos meios de comunicação de massa, tornou mais difícil para os grupos dominantes a conservação de um monopólio. Com efeito, o nacionalismo, a tendência para

a centralização que acompanhou o processo de formação do Estado, no qual se empreenderam esforços para eliminar as diferenças a fim de criar uma cultura unificada e integradora para a nação, deu lugar à descentralização e ao reconhecimento das diferenças locais, regionais e subculturais no mundo ocidental. Esse processo foi acompanhado pela emergência de grande número de intermediários culturais marginalizados, predispostos a procurar e a fazer ouvir as culturas populares e incomuns através de uma série de meios de comunicação de massa em expansão, voltados para um público em expansão, interessado por toda espécie de questões culturais.

Em terceiro lugar, se considerarmos as relações entre os Estados-nações e os blocos de poder no plano global, podemos argumentar que está em curso um afastamento em relação ao Ocidente. Como já mencionamos, dimensões desse processo podem ser encontradas na antropologia, com o "outro" respondendo e contestando a autoridade interpretativa do antropólogo, e na rejeição dos intelectuais do Terceiro Mundo a um compromisso com a modernidade e a modernização ocidentais em favor de uma recuperação de suas próprias culturas e tradições populares. Isso assinala uma situação na qual outras nações podem resistir aos vários rótulos culturais simplificadores que as nações ocidentais lhes imputaram — como "selvagens", "bárbaros", "nativos", "atrasados", "exóticos", "coloridos", "simples" — e, por meio de uma mudança em seu poder relativo, forçar o Ocidente a perceber suas próprias formulações alternativas de identidade cultural. Said (1978) chamou a atenção para esse processo, com relação à transferência ocidental de sua própria "alteridade" reprimida na construção do Oriente como exótico.

d) conclusão

Deveria ficar claro, portanto, que não podemos tentar compreender a noção de cultura comum sem perguntar: "quem está falando sobre isso?" Isso nos leva ao importante papel dos especialistas do símbolo na formulação da idéia de uma cultura comum. Esse é o caso tanto dos sociólogos e antropólogos, que procuram nos persuadir de que existe uma cultura comum coerente "lá fora", no mundo social, como dos teóricos e críticos literários, comprometidos com o esforço de tornar real uma cultura comum integrada e "genuína". Tem-se argumentado que

houve um afastamento dessas posições nos anos recentes e que a descoberta e a celebração do vulgar e do popular — as culturas incomuns — deveriam estar ligadas às mudanças na natureza da produção intelectual e nas relações entre os intelectuais e outros grupos. Por fim, deveríamos mencionar que uma definição de cultura comum é uma língua comum. Embora os defensores da cultura popular possam apontar a ampla série de línguas e vernáculos regionais, locais e subculturais que os adeptos de uma língua comum têm de suprimir no próprio ato de sua formulação e codificação, a noção de uma língua pode se referir também a um nível cultural mais profundo. Nesse caso, pensamos nas figuras, tropos e formas recorrentes que podem ser comuns a uma língua específica num ponto do tempo (Bann, 1984) e que corroboram nosso senso específico da ordem ou ambigüidade inerente à vida social (Levine, 1985). É também evidente que essas características formais, profundamente codificadas, corroboram famílias de linguagens e complexos civilizacionais. Assim, estamos apontando para uma noção de cultura comum não no plano do "conteúdo" — a posse de um conjunto integrado de crenças e valores —, porém mais no plano da forma — as possibilidades gerativas formais subjacentes de um conjunto reconhecível de variações. Nesse contexto, podemos nos aproximar de uma referência a Durkheim (1964), que deu atenção aos elementos não-contratuais do contrato, o conjunto culturalmente embutido e implícito de pressupostos morais comuns e subjacentes às transações econômicas. Nesse sentido, é possível falar da ordem subjacente ao conflito, como, por exemplo, no caso das greves, em que ambas as partes, apesar de envolvidas muitas vezes num conflito amargo, jogam de acordo com um conjunto implicitamente reconhecido de regras básicas, que são comuns, embora nunca tenham sido abertamente ajustadas. Talvez a articulação formal gerativa do significado de uma cultura comum, na qual a comunalidade supõe a capacidade de reconhecer as diferenças como legítimas e válidas, forme uma linha unindo as concepções de cultura comum, de Eliot e Williams, aos estudiosos contemporâneos da cultura popular.

Notas

1. Minha compreensão do multiculturalismo beneficiou-se muito das discussões com Roland Robertson e Bryan S. Turner, e estou grato de reconhecer esse apoio.

2. Deveríamos assinalar que Sorokin descobriu uma ausência empírica de integração, sendo as misturas incoerentes e disseminadas o tipo mais freqüente.

3. Ver Lockwood, 1964; Dahrendorf, 1968; Gouldner, 1971; Giddens, 1984; Elias, 1971. O que alguns desses críticos deixam escapar é a alteração nas concepções de cultura que Parsons emprega através do tempo. Em suma, pode-se cometer uma injustiça com ele ao focalizar somente a fase de *The Social System* (1951) em detrimento da noção de cultura como "código", encontrada em seus últimos escritos (ver Schmidt, 1988).

4. Dá-se esse nome, no Canadá, ao dia 11 de novembro, em homenagem à memória dos mortos na Primeira Guerra Mundial. (N. do T.)

5. Embora seja evidente que, em contraposição a Durkheim, Williams trabalha no âmbito de uma tradição inglesa, que Lepenies (1988:155ss) designa como "sociologia oculta", com sua característica ausência de sistematização teórica e sua argumentação sinuosa, às vezes divagante.

6. Balneário popular da Inglaterra. (N. do T)

7. Jogo de palavras entre *Young at heart*, canção popular de sucesso interpretada por Frank Sinatra, e *Jung at heart*, uma referência ao psicanalista e psicólogo suíço Carl Gustav Jung. (N. do T.)

10
Observações finais: a globalização da diversidade

"Cada qual vê aquilo que está em seu próprio coração." (Max Weber, 1949: 107)

"Atualmente vivemos em meio às ruínas de uma civilização, mas a maior parte dessas ruínas está em nossas mentes" (John Lukács, *The Passing of the Modern Age*, citado em Kramer, 1982:36).

Ao chamar a atenção para o pós-moderno, uma das preocupações centrais foi levantar as questões: "por que essa questão?" e "como e por que o pós-modernismo se tornou um tema central na vida cultural atualmente?". Se, do ponto de vista do modernismo, o pós-modernismo é um sinal e um sintoma de desordem cultural, então da perspectiva do pós-modernismo, o modernismo — com seu termo associado "modernidade", cada vez mais popular — é uma constante que realça imagens de ordem, unidade e coerência. Ambos os termos alimentam-se um do outro e, muitas vezes, parecem impulsionados por uma lógica binária de oposição que aguça a diferenciação, à medida que o processo de conceituação corre à frente das realidades sociais e culturais. Tem-se argumentado que muitas das características arroladas sob o rótulo de "pós-modernismo" podem ser encontradas no âmbito da modernidade e até da pré-modernidade. A estetização da vida cotidiana, as tendências para uma cultura figurada, de imagens em mutação, e o descontrole controlado ou lúdico das emoções foram discutidos como exemplo. Isso posto, até que ponto será possível argumentar que aquilo que é rotulado

como "pós-moderno" sempre existiu e somente agora estamos lhe concedendo importância? E, se for esse o caso, até que ponto podemos tentar compreender o processo social que resultou neste quadro conceitual específico, (1) adotado em práticas institucionais específicas e por conjuntos específicos de especialistas culturais; e (2) disseminado e aceito por platéias e públicos específicos?

Investigar esse processo é não se deixar enganar pela banalidade de que o pós-modernismo é uma construção social, ou um lance de poder consciente e deliberado na economia de prestígio dos especialistas culturais, ou dos intermediários e empresários culturais das classes médias. Essas interpretações trazem o perigo de reduzir o pós-modernismo a uma ação estratégica, perdendo de vista o fato de ele oferecer e representar um meio de orientação relevante para determinados especialistas culturais (artistas, intelectuais, acadêmicos) e seus vários públicos. Focalizar o pós-modernismo como meio de orientação significa enfatizar seu lugar no interior dos processos que formam e deformam a esfera cultural, dando origem a tipos distintos de vida artística e intelectual. Por muito tempo, esses tipos sustentaram subcorrentes e subculturas que manifestaram um fascínio com o popular, o carnavalesco, o selvagem, o não-domesticado, que o impulso dos processos civilizadores, no intuito de estabelecer ordem, procurou conter e excluir, tanto no plano social como no individual. Os impulsos democráticos e populistas, a fascinação com "o outro", a tolerância dos prazeres populares, o interesse por experiências intensas, desconexas e sobrecarregadas de afetividade — características associadas ao pós-modernismo —, podem ser situados no âmbito dessa tradição. Assim, as referências ao "fim do social", "o fim da normatividade", "o fim dos intelectuais", "o fim da vanguarda" e o *pathos* geral de "*fin-de-millenium*", freqüentemente ligadas ao pós-modernismo, indicariam menos um abandono de todas as velhas estruturas do que o desenvolvimento de modos de classificação mais flexíveis. Um novo quadro de referência, que supõe uma estrutura gerativa mais flexível, no âmbito da qual se pode reconhecer e tolerar um leque mais amplo de diferenças. Isso pode ocorrer sem a antiga reação rígida de exclusão e repressão dos encontros que percebemos como emocionalmente opressivos, constrangedores ou ameaçadores.

Esse foco no desenvolvimento de um *habitus* mais flexível, por parte dos especialistas, intermediários e públicos culturais, pode ser relacionado com a discussão do problema de uma cultura comum, realizada no capítulo anterior. Naquele contexto, a noção de Durkheim referente às bases não-contratuais do contrato e o consenso cultural subjacente, no interior do qual ocorrem greves e disputas industriais, foram oferecidos como ilustrações da noção de uma estrutura gerativa implícita que permite a existência das diferenças, e isso foi tomado como o modelo para uma cultura comum. Durkheim também empregou esse arcabouço

teórico em seu argumento sobre a religião da humanidade. Para ele, à medida que as sociedades se tornaram mais complexas, essa diferenciação social e cultural aumentou até o ponto de que a única coisa em comum que os indivíduos puderam conservar foi sua humanidade (Lukes, 1973:338ss). Com efeito, a idéia da pessoa humana tornou-se um símbolo poderoso, um dos poucos exemplos do sagrado que teve potencial de apelo universal no mundo moderno. Essa conceituação de uma unidade por meio da diversidade, ou uma unidade possibilitando diferenças, está se tornando mais aceitável hoje como parte de algumas das mudanças que deram origem ao pós-modernismo, ou a ele são associadas, corroendo o projeto de integração cultural do Estado-nação. Ao mesmo tempo, e como uma parte importante desse processo, verificam-se tanto a incorporação dos Estados em unidades maiores como os efeitos transformadores da economia global e dos fluxos culturais. Ambos apontam para unidades maiores e necessariamente mais abstratas: a unidade dentro da qual a diversidade ocorre. Um exemplo de incorporação dos Estados em unidades maiores são os esforços atuais para a criação de uma identidade européia patrocinados pela Comunidade Européia (ver Schlesinger, 1987), de modo a possibilitar variação cultural e unidade por meio da diversidade. No entanto, é problemático falar de uma cultura européia comum no abstrato; é muito mais proveitoso observar e designar seqüências e práticas específicas. Nesse contexto, é instrutivo observar que os esforços atuais para criar uma "comunidade imaginada" para a Europa, gerando símbolos unificadores que diferenciam os europeus dos outros, nutrem-se das áreas de conflito cultural. A grande europeização dos serviços de televisão torna-se um desses apelos à organização diante da ameaça representada pelos Estados Unidos (Schlesinger, 1987). Para saber quem você é, você precisa saber quem você não é; o potencial de conflito com quem é de fora leva em conta a construção do outro como ameaçador, em vez de fascinante e exótico, aumentando o potencial da descoberta de traços de auto-identificação.

A tarefa desses especialistas culturais que constroem as "comunidades imaginadas" (Anderson, 1983) e policiam as fronteiras de uma cultura comum será muito mais facilmente desempenhada se houver uma "etnia" comum. A noção de etnia, o conjunto de símbolos, mitos, memórias, heróis, eventos, paisagens e tradições compostos na consciência popular (Smith, 1990) é o terreno de uma cultura comum. Porém, enquanto os intelectuais foram capazes de mobilizar as várias etnias durante os processos de formação do Estado na Europa, no final do século XVII, ajudando a criar as culturas nacionais, o caso paralelo do emergente superestado europeu e sua cultura supranacional potencial é, obviamente, mais problemático. O perigo da retórica do modernismo (no sentido de modernidade) é supor que todas as culturas podem ser reconstruídas; que, sob o ímpeto do capita-

lismo ou de processos de formação do Estado, "tudo que é sólido desmancha no ar". À medida que caminhamos para o fim do século XX, estamos descobrindo que a etnia tem uma elasticidade muito maior do que muitos comentadores e políticos imaginavam. No entanto, se nosso quadro de referência passar do Estado supranacional para o transnacional ou global, o plano "supremo" da síntese possível, poderemos discutir vários problemas que não somente iluminam esses temas da cultura comum e da unidade na diversidade, mas realçam também o nascimento do pós-modernismo, com o qual começamos.

Argumentei em todas as partes deste trabalho contra aqueles que gostariam de demonstrar que a tendência no plano global é de integração e homogeneização cultural — por exemplo, essas noções de capitalismo multinacional, americanização, imperialismo da mídia e cultura de consumo que partem do princípio de que as diferenças locais estão sendo suprimidas por forças universalistas. Porém, se aceitarmos que sempre haverá interpretações divergentes, ambigüidades e a resistência das tradições étnicas populares contra essas forças, será que, em decorrência, devemos abandonar totalmente o conceito de cultura global? Os intensos fluxos internacionais de dinheiro, bens, pessoas, imagens e informação têm dado origem às "terceiras culturas" transnacionais e mediadoras entre as várias culturas nacionais; são exemplos os mercados financeiros globais, o direito internacional e as várias agências e instituições internacionais (Gessner e Schade, 1990). Elas apontam para um plano além das trocas entre os Estados. É possível, no entanto, falar de cultura global em outro sentido: o processo de compressão global pelo qual o mundo torna-se unido à medida que é visto como um único lugar (Robertson, 1990). Assim, o processo de globalização conduz à aceitação da visão de que o mundo é um espaço singular, que representa uma forma capaz de criar e sustentar várias imagens do que o mundo é, ou deveria ser. Dessa perspectiva, uma cultura global não aponta para a homogeneidade ou uma cultura comum; mas é possível argumentar que o fortalecimento da noção de que todos compartilhamos o mesmo pequeno planeta e estamos envolvidos diariamente numa série crescente de contatos culturais com outros amplia o leque de definições conflitantes do mundo com as quais somos postos em contato. Essa aproximação de culturas nacionais concorrentes, envolvidas em disputas pelo prestígio cultural global, é uma possibilidade de cultura global.

A outra possibilidade está ligada ao pós-modernismo. Tem-se argumentado que um dos objetivos centrais do Estado, desde sua formação, foi produzir uma cultura comum na qual as diferenças locais vão sendo homogeneizadas, e os estrangeiros no interior das fronteiras do Estado vão sendo assimilados (Bauman, 1990). O abandono dessas cruzadas culturais e projetos nacionalistas de assimilação conduzidos pelo Estado, que eram centrais para a modernidade, é um sintoma

do movimento para a pós-modernidade. Isso oferece a perspectiva de uma oportunidade maior de tolerância, à medida que ingressamos numa era na qual é mais fácil atravessar e redesenhar as fronteiras nacionais e culturais. Essa segunda possibilidade sugere que o pós-modernismo oferece a perspectiva de uma unidade por meio da diversidade, que talvez resultasse na realização do sonho de um ecúmeno secular, baseado em certa noção de humanidade, conforme discutimos em relação a Durkheim. Deveríamos acrescentar que o único modo possível de imaginar a criação da homogeneidade e da identidade culturais globais (sem a emergência de um Estado mundial) seria nos termos referentes a alguma ameaça de caráter panglobal. A data dessa possibilidade cultural poderá ser encontrada somente nas páginas dos livros de ficção científica.

Seja qual for a possibilidade histórica que se realize — uma dessas duas, ou outra —, pode-se argumentar que o movimento em direção de uma delas ou a oscilação entre ambas só pode contribuir para ressaltar o perfil geral da cultura e trazer as questões culturais à tona. Os contatos interculturais tendem a problematizar os hábitos e disposições culturais cotidianos implícitos que se sedimentaram na vida social. No plano global, o pós-modernismo não somente significa um renascimento do interesse neo-romântico pelo outro exótico, mas o fato de que o "outro" responde e contesta as pretensões dos que anteriormente eram os supostos centros da cultura universal do mundo, agora cada vez mais vistos simplesmente como centros do limitado projeto ocidental de modernidade. Somente agora o mundo ocidental — incitado pela ascensão do Japão — começa a pensar no que poderia resultar a tradução de sua cultura para os esquemas classificatórios e hierarquias simbólicas de um bloco civilizacional não-ocidental potencialmante dominante no mundo, convicto de seu próprio projeto cultural global. Isso sugere que, em última análise, se devemos conceituar os problemas da globalização da diversidade cultural e do pós-modernismo, é vital considerarmos as balanças de poder e as interdependências em mutação existentes entre os Estados-nações e os blocos civilizacionais, que progressivamente envolvem todos na ordem global emergente.

Bibliografia

ABERCROMBIE, N.; HILL, S. e TURNER, B. S. *The Dominant Ideology Thesis*. Londres. Allen & Unwin. 1980.

ABRAMS, P. e McCULLOCH, A. *Communes, Sociology and Society*. Cambridge. Cambridge University Press. 1975.

ADORNO, T. 'Veblen's Attack on Culture'. In: *Prisms*. Tradução de S. and S. Weber. Londres. Spearman. 1967.

ALEXANDER, J. C. 'Culture and Political Crisis: Watergate and Durkheimian Sociology'. In: *Durkheimian Sociology: Cultural Studies*. Organização de J. C. Alexander. Cambridge. Cambridge University Press. 1988.

ALLEN, J. S. *The Romance of Commerce and Culture*. Chicago. Chicago University Press. 1983.

ANDERSON, B. *Nação e Consciência Nacional*. (Imagined Communities). São Paulo. Ática. 1989.

ANDERSON, P. 'The Figures of Descent'. In: *New Left Review*, 161.

ANDRE, L. 'The Politics of Postmodern Photography'. In: *Minnesota Review*, 23.

APPADURAI, A. 'Introduction'. In: *The Social Life of Things*. Organização de A. Appadurai. Cambridge. Cambridge University Press. 1986.

ARAC, J. *Postmodernism and Politics*. Minneapolis. Minnesota University Press. 1986.

ARCHER, M. S. *Culture and Agency*. Cambridge. Cambridge University Press. 1988.

ARNOLD, M. *Culture and Anarchy*. Cambridge. Cambridge University Press. (1869/1932).

BAILEY, P. *Leisure and Class in Victorian England*. Londres. Routledge & Kegan Paul. 1978.

BAILEY, P. *Music Hall: The Business of Pleasure*. Milton Keynes. Open University Press. 1986a.

BAILEY, P. 'Champagne Charlie'. In: *Music Hall: Performance and Style*. Organização de J. S. Bratton. Milton Keynes. Open University Press. 1986b.

BAKHTIN, M. *Rabelais and his World*. Cambridge. Mass. MIT Press. 1968.

BANN, S. *The Clothing of Clio: A Study of Representation of History in Nineteenth Century Britain and France*. Cambridge. Cambridge University Press. 1984.

BARBALET, J. 'Limitations of Class Theory and the Disappearance of Status: The Problem of the New Middle Class'. In: *Sociology*, 20(4). 1986.

BATAILLE, G. *The Accursed Share*. V. 1. Nova York. Zone Books. 1988.

BAUDELAIRE, C. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Oxford. Phaidon Press. 1964.

BAUDRILLARD, J. *La Société de Consommation*. Paris. Gallimard. 1970.

BAUDRILLARD, J. *The Mirror of Production*. St. Louis. Telos Press. 1975.

BAUDRILLARD, J. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St. Louis. Telos Press. 1981.

BAUDRILLARD, J. 'The Beaubourg Effect: Implosion and Deterrence'. In: *October 20*. 1982.

BAUDRILLARD, J. *Simulations*. Nova York, Semiotext(e). 1983a.

BAUDRILLARD, J. *À Sombra das Maiorias Silenciosas: o Fim do Social e o Surgimento das Massas*. (In the Shadow of Silent Majorities). São Paulo. Brasiliense. 1985.

BAUMAN, Z. 'On the Origins of Civilization'. In: *Theory. Culture & Society*, 2(3). 1985.

BAUMAN, Z. 'Is there a Postmodern Sociology?' In: *Theory. Culture & Society*, 5(2-3). 1988.

BAUMAN, Z. 'Modernity and Ambivalence'. In: *Theory. Culture & Society*, 7(2-3). 1990.

BAYLEY, S. *In Good Shape*. Londres. 1979.

BECKFORD, J. 'The Insulation and Isolation of the Sociology of Religion'. In: *Sociological Analysis*. 46(4). 1985.

BELL, D. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Londres. Heinemann. 1976.

BELL, D. 'Beyond Modernisn, Beyond Self'. In: *Sociological Journeys*. Londres. Heinemann. 1980.

BELLAH, R. et alii. *Habits of the Heart*. Berkeley. University of California Press. 1985.

BENDIX, R. *Max Weber: An Intellectual Portrait*. Londres. Methuen. 1959.

BENDIX, R. 'Culture, Social Structure and Change'. In: *Embattled Reasons: Essays on Social Knowledge*. Nova York. Oxford University Press. 1970.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Londres. New Left Books. 1973.

BENJAMIN, W. 'Berlin Chronicle'. In: *One Way Street and Other Writings*. Londres. New Left Books. 1979.

BENJAMIN, W. 'On Some Motifs in Baudelaire'. In: *Illuminations*. Londres. Cape. 1982a.

BENJAMIN, W. *Das Passagen-Werk*. 2 vols. Organização de R. Tiedermann. Frankfurt. Suhrkamp. 1982b.

BENNETT, T. 'The Exhibitionary Complex'. *New Formations*, 4. 1988.

BENNETT, T. et alii. *The Study of Culture 1*. Milton Keynes. Open University Press. 1977.

BENNETT, T. et alii. (Org). *Culture, Ideology and Social Process*. Londres. Batsford. 1981.

BENNETT, T. et alii. *Formations of Pleasure*. Londres. Routledge & Kegan Paul. 1983.

BERGER, P. *The Social Reality of Religion*. Londres. Faber. 1969.

BERMAN, M. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. (All that is Solid Melts into Air). São Paulo. Companhia das Letras. 1986.

BERNSTEIN, R. J. (Org.) *Habermas and Modernity*. Oxford. Polity Press. 1985.

BOURDIEU, P. 'Intellectual Field and Creative Project'. In: *Knowledge and Control*. Organização de M. Young. Londres. Collier-Macmillan. 1971.

BOURDIEU, P. *Outline of a Theory of Practice*. Tradução de Richard Nice. Cambridge. Cambridge University Press. 1977.

BOURDIEU, P. 'The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods'. In: *Media, Culture and Society*, 2. 1979.

BOURDIEU, P. 'The Field of Cultural Production'. *Poetics*, 12. 1983a.

BOURDIEU, P. 'The Philosophical Institution'. In: *Phylosophy in France Today*. Organização de A. Montefiore. Cambridge. Cambridge University Press. 1983b.

BOURDIEU, P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Tradução de Richard Nice. Londres. Routledge & Kegan Paul. 1984.

BOURDIEU, P. 'Interview'. *Theory, Culture & Society*, 3(3). 1986.

BOURDIEU, P. 'The Forms of Capital'. In: *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Organização de J. G. Richardson. Nova York. Greeenwood Press. 1987.

BOURDIEU, P. et alii. *Un Art Moyen*. Paris. Minuit. 1965.

BOURDIEU, P. & PASSERON, J. C. *Reproduction in Education, Society and Culture*. 2 ed. Londres. Sage. 1990. (1 ed., 1977.)

BOYER, M. C. 'The Return of Aesthetics to City Planning'. *Society*, 25(4). 1988.

BRADBURY, M. 'Modernisms/Postmodernisms'. In: *Innovation/Renovation*. Organização de I. Hassan e S. Hassan. Madison. Wisconsin University Press. 1983.

BRADBURY, M. & MCFARLANE, J. (Org.) *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth. Penguin. 1976.

BRUCE-BRIGGS, B. (Org.) *The New Class*. Nova York. McGraw Hill. 1979.

BUCK-MORSS, S. 'Benjamin's *Passagen-Werk*'. In: *New German Critique*, 29. 1983.

BUCK-MORSS, S. 'The *Flâneur*, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering'. In: *New German Critique*, 39. 1986.

BÜRGER, P. *Theory of the Avant-Garde*. Manchester. Manchester University Press. 1984.

BURGLIN, V. 'Some Thoughts on Outsiderism and Postmodernism'. In: *Block*, 11. 1985/6.

BURKE, P. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Londres. Temple Smith. 1978.

BURNETT, J. & BUSH, A. 'Profiling the Yuppie'. *Journal of Advertising Research*. Abril. 1986.

BURRIS, V. 'The Discovery of the New Middle Class'. In: *Theory and Society*, 15. 1986.

CALEFATO, P. 'Fashion, the Passage, the Body'. In: *Cultural Studies*, 2(2). 1988.

CAMPBELL, C. *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Oxford, Basil Balckwell. 1987.

CARTER, R. *Capitalism, Class Conflict and the New Middle Class*. Londres. Routledge & Kegan Paul. 1985.

CHAMBERS, I. *Popular Culture: The Metropolitan Experience*. Londres. Methuen. 1986.

CHAMBERS, I. 'Maps for the Metropolis: A Possible Guide to the Postmodern'. In: *Cultural Studies*. 1(1). 1987.

CHANEY, D. *Fictions and Ceremonies*. Londres. Arnold. 1979.

CHANEY, D. 'The Department Store as a Cultural Form'. In: *Theory, Culture & Society*, 1(3). 1983.

CHANEY, D. 'Dystopia in Gateshead: The Metrocentre as a Cultural Form'. In: *Theory, Culture & Society*, 7(4). 1990.

CHEN, K. H. 'Baudrillard's Implosive Postmodernism'. *Theory, Culture & Society*, 4(1). 1987.

CLARK, T. J. *The Painting of Modern Life*. Londres. Thames & Hudson. 1985.

COHEN, A. P. *The Symbolic Construction of Community*. Londres. Tavistock. 1985.

COHEN, I. 'The Status of Structuration Theory: A Reply to McLennan'. In: *Theory, Culture & Society*. 3(1). 1986.

COHEN, I. 'Structuration Theory and Social Praxis'. In: *Social Theory Today*. Organização de A. Giddens e J. Turner. Oxford. Polity Press. 1987.

COLERIDGE, S. T. *On the Constitution of Church and State*. Londres. Dent. 1837/1974.

COLLINS, R. 'Review of Lash and Whimster (org.), *Max Weber, Rationality and Modernity*'. In: *Theory, Culture & Society*, 5(1). 1988a.

COLLINS, R. 'The Durkheimian Tradiction in Conflict Sociology'. In: *Durkheimian Sociology: Cultural Studies*. Organização de J. C. Alexander. Cambridge. Cambridge University Press. 1988b.

COOKE, P. 'Modernity, Postmodernity and the City'. In *Theory, Culture and Society*. 5(2-3). 1988.

COOKE, P. e ONUFRIJCHUK, I. 'Space the Final Frontier...' (Trabalho não publicado). 1987.

CORRIGAN, P. & SAYER, D. *The Great Arch: English State Formation as Cultural Revolution*. Oxford. Basil Blackwell. 1985.

COWLEY, M. *Exiles Return*. Nova York. Viking. 1951.

CRANE, D. *The Transformation of the Avant-garde*. Chicago. Chicago University Press. 1987.

CRARY, J. 'The Eclipse of the Spectacle'. In: *Art after Modernism*. Organização de B. Wallis. Nova York. New Museum Press. 1984.

DAHRENDORF, R. 'Out of Utopia'. In: *Essays in the Theory of Society*. Londres. Routledge & Kegan Paul. 1968.

DAVIS, M. 'Urban Renaissance and Spatial Postmodernism'. In: *New Left Review*, 151. 1985.

DAYAN, D. & KATZ, E. 'Articulating Consensus: The Ritual and Rethoric of Media Events'. In: *Durkheimian Sociology: Cultural Studies*. Organização de J. C. Alexander. Cambridge. Cambridge University Press. 1988.

DEL SAPIO, M. 'The Question is Whether you make Words Mean so many Different Things: Notes on Art and Metropolitan Languages'. In: *Cultural Studies*, 2(2). 1988.

DENZIN, N. *On Understanding Emotion*. San Francisco. Jossey-Bass. 1984.

de SWAAN, A. 'The Politics of Agoraphobia'. *Theory and Society*, 10(3). 1981.

DI MAGGIO, P. 'Culture Entrepreneurship in 19th Century Boston'. Partes I e II. In: *Media, Culture and Society*, 4. 1982.

MAGGIO, P. 'Can Culture Survive the Marketplace?' In: *Non-Profit Enterprise in the Arts*. Oxford. Oxford University Press. 1986.

MAGGIO, P. 'Classification in Art'. In: *American Sociological Review*. 52(4). 1987.

MAGGIO, P. & USEEM, M. 'Cultural Property and Public Policy'. In: *Social Research*. 45(2). 1978.

HERTY, T. 'Theory, Enlightenment and Violence: Postmodern Hermeneutics as a Comedy of Errors'. In: *Textual Practice*. 1(2). 1987.

UGLAS, M. 'The Effect of Modernization on Religious Change'. In: *Daedalus*, 111(1). 1982.

UGLAS, M. & ISHERWOOD, B. *The World Of Goods*. Harmondsworth. Penguin. 1980.

RING, S. 'Postmodernism or Post-colonialism Today'. In: *Textual Practice*. 1(1). 1987.

RKHEIM, E. *The Division of Labour in Society*. Nova York. Free Press. 1964.

RKHEIM, E. 'Value Judgements and Judgements of Reality'. In: *Sociology and Philosophy*. Nova York. Free Press. 1974.

GLETON, T. 'The Idea of a Common Culture'. In: *From Culture to Revolution*. Organização de T. Eagleton e B. Wicher. Londres. 1968.

STON, S. et alii. *Disorder and Discipline: Popular Culture from 1550 to the Present*. Londres. Temple Smith. 1988.

IAS, N. 'Sociology of Knowledge: New Perspectives'. Parte I. In: *Sociology*. 5. 1971.

IAS, N. 'Theory of Science and History of Science'. In: *Economy and Society*, 1(2). 1972.

IAS, N. *What is Sociology?*. Londres. Hutchinson. 1978a.

IAS, N. *O Processo Civilizador: uma História dos Costumes*. (The Civilizing Process. v. 1. The History of Manners). Rio de Janeiro. Zahar. 1990.

IAS, N. *O Processo Civilizador: Formação do Estado e Civilização*. (The Civilizing Process. v. 2. State Formation and Civilization). Rio de Janeiro. Zahar. 1994.

IAS, N. *The Court Society*. Oxford. Basil Blackwell. 1983.

IAS, N. 'On the Sociogenesis of Sociology'. In: *Sociologisch Tijdschrift*, 11(1). 1984a.

IAS, N. 'Knowledge and Power: An Interview by Peter Ludes'. In: *Society and Knowledge*. Organização de N. Stehr e V. Meja. New Brunswick. Transaction Books. 1984b.

IAS, N. 'The Changing Balance of Power between the Sexes'. In: *Theory, Culture & Society*, 4(2-3). 1987a.

ELIAS, N. 'The Retreat of Sociologists into the Present'. In: *Theory, Culture & Society*. 4(2-3). 1987b.

ELIAS, N. *Involvement and Detachment*. Oxford. Basil Blackwell. 1987c.

ELIAS, N. 'On Human Beings and their Emotions'. In: *Theory, Culture & Society*. 4(2-3). 1987d.

ELIAS, N. & SCOTSON, J. *The Established and the Outsiders*. Londres. Cass. 1965.

ELIOT, T. S. *Notes towards the Definition of Culture*. Londres. Faber. 1948.

ELWERT, G. 'Markets, Venality, and Moral Economy'. Mimeo. Conferência sobre *Civilizations and Theories of Civilizing Processes: Comparative Perspective*. University of Bielefeld. 1984.

EWEN, S. *Captains of Conciousness: Advertising and Social Roots of the Consumer Culture*. Nova York. McGraw-Hill. 1976.

EWEN, S. *All Consuming Images*. Nova York. Basic Books. 1988.

EWEN, S. & EWEN, E. *Channels of Desire*. Nova York. McGraw-Hill. 1982.

FEATHERSTONE, M. 'The Body in Consumer Culture'. In: *Theory, Culture & Society*. 1(2). 1982.

FEATHERSTONE, M. 'Consumer Culture: An Introduction'. In: *Theory, Culture & Society*. 1(3). 1983.

FEATHERSTONE, M. 'French Social Theory: An Introduction'. In: *Theory, Culture & Society*. 3(3). 1986.

FEATHERSTONE, M. 'Consumer Culture, Symbolic Power and Universalism'. In: *Mass Culture, Popular Culture and Lifewords in the Middle East*. Organização de G. Stauth e S. Zubaida. Frankfurt. Campus Verlag. 1987a.

FEATHERSTONE, M. 'Leisure, Symbolic Power and Life Course'. In: *Sport, Leisure and Social Relations*. Organização de D. Jary, D. Horne e A. Tomlinson. Londres. Routledge. 1987b.

FEATHERSTONE, M. 'Cultural Production, Consumption and the Development of the Cultural Sphere'. Trabalho apresentado na *Third German-American Sociological Theory Group Conference*. Bremen. 1988.

FEATHERSTONE, M. & HEPWORTH, M. 'Ageing and Inequality: Consumer Culture and the New Middle Age'. In: *Rethinking Social Inequality*. Organização de D. Robbins et alii. Aldershot. Gower. 1982.

FEATHERSTONE, M. & HEPWORTH, M. 'The Midlifestyle of George and Lynne'. In *Theory, Culture & Society*, 1(3). 1983.

FEIFER, M. *Going Places*. Londres. Macmillan. 1985.

FENN, R. K. 'The Sociology of Religion: A Critical Survey'. In: *Sociology: The State of the Art*. Organização de T. Bottomore, S. Nowak e M. Sokolowska. Londres. 1982.

FISHER, M. et alii. *Cities and City Cultures*. Birminghan. Birminghan Film and Television Festival. 1987.

FISKE, J. & HARTLEY, J. *Reading Television*. Londres. Methuen. 1978.

FORTY, A. *Objects of Desire*. Londres. Thames and Hudson. 1986.

FOSTER, H. (Org.) *Postmodern Culture*. Londres. Pluto Press. 1984.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir: História da Violência nas Prisões*. (Discipline and Punish). Petrópolis. Vozes. 1977.

FOUCAULT, M. 'What is Enlightment?'. In: *The Foucault Reader*. Organização de P. Rabinow. Harmondsworth. Penguin. 1986

FRIEDMAN, J. 'Prolegomena to the Adventures of Phallus in Blunderland: An Anti-Anti-Discourse'. In: *Culture and History*, 1(1). 1987.

FRIEDMAN, J. 'Cultural Logics of the Global System'. In: *Theory, Culture & Society*, 5(2-3). 1988.

FRISBY, D. *Sociological Impressionism: A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*. Londres. Heinemann. 1981.

FRISBY, D. 'Georg Simmel, First Sociologist of Modernity'. In: *Theory, Culture & Society*, 2(3). 1985a.

FRISBY, D. *Fragments of Modernity*. Oxford. Polity Press. 1985b.

FRITH, S. & HORNE, H. *Art into Pop*. Londres. Methuen. 1987.

GARNHAM, N. 'Concepts of Culture, Public Policy and Cultural Industries'. In: *Cultural Studies*, 1(1). 1987.

GEERTZ, C. *Local Knowledge*. Nova York. Basic Books. 1983.

GEIST, H. *Arcades: The History of Building Type*. Boston. MIT Press. 1983.

GELLNER, E. 'The Social Roots of Egalitarianism'. In: *Dialetics and Humanism*, 4. 1979.

GERSHUNY, J. & JONES, S. 'The Changing Work/Leisure Balance in Britain: 1961-1984'. In: *Sport, Leisure and Social Relations*. Organização de J. Horne, D. Jary e A. Tomlinson. Londres. Routledge & Kegan Paul. 1987.

GESSNER, V. & SCHADE, A. 'Conflicts of Culture in Cross-Border Legal Relations'. In: *Theory, Culture & Society*. 7(2-3). 1990.

GIDDENS, A. 'Modernism and Postmodernism'. In: *New German Critique, 22. 1981a*.

GIDDENS, A. *A Contemporary Critique of Historical Materialism*. Londres. Macmillan. 1981b.

GIDDENS, A. *A Constituição da Sociedade*. (The Constitution of Society). São Paulo. Martins Fontes. 1988.

GIDDENS, A. *The Nation-State and Violence*. Cambridge. Polity Press. 1985.

GIDDENS, A. 'Nine Theses on the Future of Sociology'. In: *Social Theory and Modern Sociology*. Cambridge. Polity Press. 1987a.

GIDDENS, A. 'Structuralism, Post-structuralism and the Production of Culture'. In: *Social Theory and Modern Sociology*. Cambridge. Polity Press. 1987b.

GINZBURG, C. *O Queijo e os Vermes*. (The Worm and the Cheese). São Paulo. Companhia das Letras. 1987.

GOFFMAN, E. 'Systems of Class Status'. In: *British Journal of Sociology*, 2. 1951.

GOTT, R. 'The Crisis of Contemporary Culture'. In: *Guardian*, dez. 1986.

GOULDSBLOM, J. 'On High and Low in Society and Sociology'. In: *Sociologisch Tijdschrift*, 13(1). 1987.

GOULDNER, A. *The Coming Crisis of Western Sociology*. Londres. Heinemann. 1971.

GOULDNER, A. *The Future of the Intellectuals and the Rise of the New Class*. Londres. Macmillan. 1979.

GUSFIELD, J. R. *Symbolic Crusade*. Urbana. University of Illinois Press. 1963.

GUSFIELD, J. R. & MICHALOWICZ, J. 'Secular Symbolism'. In: *Annual Review of Sociology*, 10. 1984.

HABERMAS, J. 'Technology, Science and Ideology'. In: *Toward a Rational Society*. Londres. Heinemann. 1971.

HABERMAS, J. 'Modernity versus Postmodernity'. In: *New German Critique, 22. 1981a*.

HABERMAS, J. *Theorie des Kommunikativen Handelns*. Frankfurt. Suhrkamp. 1981b.

HABERMAS, J. *Theory of Communicative Action*. Londres. Heinemann. V. 1.1984.

HABERMAS, J. 'Questions and Counter-questions'. In: *Habermas and Modernity*. Organização de R. J. Bernstein. Oxford. Polity Press. 1985.

HABERMAS, J. *Theory of Communicative Action*. Oxford. Polity Press. V. 2. 1987.

HAFERKAMP, H. 'Beyond the Iron Cage of Modernity: Achievement, Negotiation and Changes in the Power Structure'. In: *Theory, Culture & Society*, 4(1). 1987.

HALL, J. *Powers and Liberties: The Causes and Consequences of the Rise of the West*. Oxford. Basil Blackwell. 1985.

HAMMOND, J. L. 'Yuppies'. In: *Public Opinion Quarterly*, 50. 1986.

HAMMOND, P. E. 'Religion in the Modern World'. In: *Making Sense of Modern Times: P. L. Berger and the Vision of Interpretive Sociology*. Organização de J. D. Hunter e S. C. Ainlay. Londres. Routledge & Kegan Paul. 1986.

HARVEY, D. 'Voodoo Cities'. In: *New Statesman and Society*, 30. set. 1988.

HASSAN, I. 'The Culture of Postmodernism'. In: *Theory, Culture & Society*, 2(3). 1985.

HAUG, W. F. *Critique of Commodity Aesthetics*. Oxford. Polity Press. 1986.

HAUG, W. F. *Commodity Aesthetics, Ideology and Culture*. Nova York. International General. 1987.

HAUSER, A. *The Sociology of Art*. Londres. Routledge & Kegan Paul. 1982.

HAZARD, P. *The European Mind 1680-1715*. Harmondsworth. Penguin. 1964.

HEBDIGE, D. 'In Poor Taste: Notes on Pop'. In: *Block*. 3: 54-68. 1983.

HEBDIGE, D. *Hiding in the Light*. Londres. Routledge & Kegan Paul. 1988.

HEPWORTH, M. & FEATHERSTONE, M. *Surviving Middle Age*. Oxford. Basil Blackwell. 1982.

HIRSCH, F. *The Social Limits to Growth*. Cambridge. Mass. Harvard University Press. 1976.

HIRSHMAN, A. *Shifting Involvements*. Oxford. Basil Blackwell. 1982.

HOBSBAWM, E. & RANGER, T. *A Invenção das Tradições*. (The Invention of Tradition). Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1984.

HOCHSCHILD, A. *The Managed Heart*. Berkeley. California University Press. 1983.

HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. *Dialética do Esclarecimento*. (Dialectic of Enlightment). Rio de Janeiro. Zahar. 1983.

HORNE, D. *The Great Museum*. Londres. Pluto Press. 1984.

HOY, D. C. (Org.) *Foucault: A Critical Reader*. Oxford. Basil Blackwell. 1986.

HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. Londres. Methuen. 1984.

HUTCHEON, L. 'The Politics of Postmodernism'. In: *Cultural Critique*, 5. 1986/7.

HUTCHEON, L. 'Beginning to Theorise Postmodernism'. In: *Textual Practice*, 1(1). 1987.

HUYSSEN, A. 'The Search for Tradition: Avant-garde and Postmodernism in the 1980s'. In: *New German Critique*, 22. 1981.

HUYSSEN, A. 'Mapeando o Pós-Moderno'. In: *Pós-Modernismo e Política*. (Mapping the Postmodern. In: *New German Critique*, 33: 5-52). Organização de H. B. de Hollanda. Rio de Janeiro. Rocco. 1991.

JACKSON, B. *Working Class Community*. Londres. 1968.

JACKSON, P. 'Neighbourhood Change in New York: The Loft Conversion Process'. In: *Tijdschrift voor economische en sociale geografie*, 74(3). 1985.

JACOBY, R. *The Last Intellectuals*. Nova York. Basic Books. 1987.

JAMESON, F. 'Reification and Utopia in Mass Culture'. In: *Social Text*, 1(1). 1979.

JAMESON, F. *The Political Unconscious*. Ithaca. Cornell University Press. 1981.

JAMESON, F. 'Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism'. In: *New Left Review*, 146. 1984a.

JAMESON, F. *Pós-Modernismo e Sociedade de Consumo*. (Postmodernism and the Consumer Society). In: *Novos Estudos Cebrap*, (12). 1985.

JAMESON, F. 'The Politics of Theory'. In: *New German Critique*, 33. 1984c.

JAMESON, F. 'Forward to J. F. Lyotard'. In: *The Postmodern Condition*. Manchester. Manchester University Press. 1984d.

JAMESON, F. 'Regarding Postmodernism: A Conversation'. In: *Social Text*, 17 (Fall). 1987.

JENCKS, C. *The Language of Postmodern Architecture*. Londres. Academy. 1984.

JOHNSON, R. 'Barrington Moore, Perry Anderson and English Social Development'. In: *Working Papers in Cultural Studies*, 9. 1976.

JOHNSON, R. 'Histories of Culture: Theory of Ideology: Notes on an Impasse'. In: *Ideology and Cultural Reproduction*. Organização de M. Barrett; P. Corrigan; A. Kuhn e J. Wolff. Londres. Croom Helm. 1979.

KALBERG, S. 'The Origin and Expansion of Kulturpessimismus'. In: *Sociological Theory*, 5 (Fall). 1987.

KANT, I. *Critique of Aesthetic Judgement*. Londres. Oxford University Press. 1790/1952.

KAPLAN, E. A. 'History, Spectator and Gender Address in Music Television'. In: *Journal of Communications Inquiry*, 10(1). 1986.

KAPLAN, E. A. *Rocking Around the Clock: Music, Television, Postmodernism and Consumer Culture*. Londres. Methuen. 1987.

KAUFFMAN, R. L. 'Post-criticism, or the Limits of Avant-garde Theory'. In: *Telos*, 67. 1986.

KELLNER, D. 'Critical Theory, Commodities and the Consumer Society'. In: *Theory, Culture & Society*, (3). 1983.

KELLNER, D. 'Baudrillard, Semiurgy and Death'. In: *Theory, Culture & Society*, 4(1). 1987.

KELLNER, D. 'Postmodernism as Social Theory: Some Challenges and Problems'. In: *Theory, Culture & Society*, 5(2-3). 1988.

KOHLER, M. 'Postmodernismus: Ein begriffsgeschichter Überblick'. In: *American Studies*, 22(1). 1977.

KRAMER, H. 'Postmodern: Art and Culture in the 1980s'. In: *The New Criterion*, 1(1). 1982.

KROKER, A. 'Baudrillard's Marx'. In: *Theory, Culture & Society*, 2(3). 1985.

KROKER, A. & COOK, D. *The Postmodern Scene*. Nova York. St. Martin Press. 1987.

KROKER, A. & KROKER, M. 'Body digest'. In: *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 11(1-2). 1987.

KUENZLI, R. 'Nietzschean Strategies: Dada and Postmodernism'. Trabalho apresentado na *IALP Conference on Postmodernism*. Lawrence. Kansas. 1987.

KUPER, A. *The Making of Primitive Society*. Londres. Routledge & Kegan Paul. 1988.

LADURIE, E. le Roy. *Carnival in Romans*. Harmondsworth. Penguin. 1981.

LAMONT, M. & LAREAU, A. 'Culture Capital'. In: *Sociological Theory*, 6(2). 1988.

LANGER, B. D. 'Studies in from the Cold'. In: *Sociology of Culture*. Organização de C. Veliz et al. Melbourne. La Trobe University. 1984.

LASCH, C. *A Cultura do Narcisismo*. (The Culture of Narcissism). Rio de Janeiro. Imago. 1983.

LASH, S. 'Discourse or Figure? Postmodernism as a Regime of Signification'. In: *Theory, Culture & Society*, 5(2-3). 1988.

LASH, S. & URRY, J. *The End of Organised Capitalism*. Oxford. Polity Press. 1987.

LASLETT, P. *The World We Have Lost*. Londres. Methuen. 1965.

LEAL, O. & OLIVEN, R. G. 'Class Interpretations of a Soap Opera Narrative'. In: *Theory, Culture & Society*, 5(1). 1988.

LE GOFF, J. *La Civilisation de l'Occident Medieval*. Paris. Artaud. 1984.

LEFEBVRE, H. *Everyday Life in the Modern World*. Londres. Allen Lane. 1971.

LEFEBVRE, H. *Einführung in die Modernität*. Frankfurt. Suhrkamp.1978.

LEISS, W. *The Limitis to Satisfaction*. Londres. Marion Boyars. 1978.

LEISS, W. 'The Icons of the Marketplace'. In: *Theory, Culture & Society*, 1(3). 1983.

LEISS, W. et alii. *Social Communication in Advertising*. Nova York. Macmillan. 1986.

LEPENIES, W. *Between Literature and Science: The Rise of Sociology*. Cambridge. Cambridge University Press. 1988.

LEVINE, D. *The Flight from Ambiguity*. Chicago. Chicago University Press. 1985.

LEVINE, L. *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge. Mass. Harvard University Press. 1989.

LIEBERSOHN, H. *Fate and Utopia in German Sociology*. Cambridge. Mass. MIT Press. 1988.

LINDER, S. B. *The Harried Leisure Class*. Nova York. Columbia University Press. 1970.

LOCKWOOD, D. 'Social Integration and System Integration'. In: *Explorations in Social Change*. Organização de G. K Zollschan e W. Hirsch. Boston. Houghton Mifflin. 1964.

LOWENTHAL, L. *Literature, Popular Culture and Society*. Palo Alto. Califórnia. Pacific Books. 1961.

LUCKMANN, B. 'The Small Life Worlds of Modern Man'. In: *Social Research*. 1971.

LUCKMANN, T. *The Invisible Religion*. Londres. Macmillan. 1967.

LUKÁCS, G. *History and Class Consciousness*. Tradução de R. Livingstone. Londres. Merlin Press. 1971.

LUKES, S. *Emile Durkheim, his Life and Work*. Harmondsworth. Allen Lane. 1973.

LUNN, E. *Marxism and modernism*. Londres. Verso. 1985.

LYOTARD, J. F. *Discours, Figure*. Paris. Klincksiek. 1971.

LYOTARD, J. F. *Instructions Paiннes*. Paris. Galilée. 1977.

LYOTARD, J. F. *O Pós-Moderno*. (The Postmodern Condition). Rio de Janeiro. José Olympio. 1986.

LYOTARD, J. F. 'Rules and Paradoxes or Svelte Appendix'. In: *Cultural Critique*, 5. 1986/7.

LYOTARD, J. F. 'Interview'. In: *Theory, Culture & Society*. 5(2-3). 1988.

MCGREGOR, C. *Pop Goes the Culture*. Londres. Pluto Press. 1984.

MCKENDRICK, N. et alii. *The Birth of a Consumer Society*. Londres. Europa. 1982.

MAFFESOLI, M. 'Affectual Postmodernism and the Megalopolis'. In: *Threshold IV*. 1. 1988a.

MAFFESOLI, M. 'Jeux de Masques: Postmoderne Tribalisme'. In: *Design Issues*. 4(1-2). 1988b.

MALRAUX, A. *Museum without Walls*. Londres. 1967.

MANDEL, E. *Late Capitalism*. Londres. New Left Books. 1975.

MANN, M. *The Sources of Social Power*. Cambridge. Cambridge University Press. 1986.

MANNHEIM, K. 'The Democratization of Culture'. In: *Essays on the Sociology of Culture*. Londres. Routledge & Kegan Paul. 1956.

MARCUSE, H. *One Dimensional Man*. Londres. Routledge & Kegan Paul. 1964.

MARCUSE, H. *An Essay on Liberation*. Harmondswoth. Penguin. 1969.

MARTIN, B. *A Sociology of Contemporary Cultural Change*. Oxford. Basil Blackwell. 1981.

MARWICK, A. *Beauty*. Londres. 1988.

MATTELART, A. *Multinational Corporations and the Control of Culture*. Brighton. Harvester Press. 1979.

MEGILL, A. *Prophet of Extremity*. Berkeley. California University Press. 1985.

MERCER, C. 'A Poverty of Desire: Pleasure and Popular politics'. In: *Formation of Pleasure*. Organização de T. Bennett et al. Londres. Routledge & Kegan Paul. 1983.

MEYROWITZ, J. *No Sense of Place*. Oxford. Oxford University Press. 1985.

MILLOT, B. 'Symbol, Desire and Power'. In: *Theory, Culture & Society*, 5(4). 1988.

MULLIN, B. & TAYLOR, L. *Uninvited Guests*. Londres. 1986.

MURPHY, R. *Social Closure: The Theory of Monopolization and Exclosure*. Oxford. Clarendon Press. 1989.

NUTTALL, J. & CARMICHAEL, R. *Common Factors/Vulgar Factions*. Londres. Routledge & Kegan Paul. 1977.

OLSEN, D. *The City as a Work of Art*. New Haven. Yale University Press. 1986.

O'NEILL, J. 'Religion and Postmodernism: The Durkheimian Bond in Bell and Jameson'. In: *Theory, Culture & Society*, 5(2-3). 1988.

OSIEL, M. J. 'Going to the People: Popular Culture and the Intellectuals in Brazil'. In: *European Journal of Sociology*, 25. 1984.

PALMER, R. E. 'Postmodernism and Hermeneutics'. In: *Boundary* 2. 22. 1977.

PARKIN, F. *Marxism and Class Theory: A Bourgeois Critique*. Londres. Tavistock. 1979.

PARSONS, T. *The Structure of Social Action*. Nova York. McGraw Hill. 1937.

PARSONS, T. *The Social System*. Nova York. Free Press. 1951.

PARSONS, T. 'Culture and the Social System: Introduction'. In: *Theories of Society*. Organização de T. Parsons; E. Shils; K. D. Naegele e J. R. Pitts. Nova York. Free Press. 1961.

PAWLEY, M. 'Architecture: All the History that Fits'. In: *Guardian, 10*, dez. 1986.

POGGIOLI, R. 'The Concept of Avant-Garde'. In: *The Sociology of Literature and Drama*. Organização de T. Burns e E. Burns. Harmondsworth. Penguin. 1973.

POLLOCK, G. 'Art, Artschool, Culture: Individualism after the Death of the Artist'. In: *Block*, 11. 1985/6.

POSTER, M. *Existential Marxism in Postwar France*. Princeton. Princeton University Press. 1975.

PRETECEILLE, E. & TERRAIL, J. P. *Capitalism, Consumption and Needs*. Oxford. Basil Blackwell. 1985.

RAJCHMAN, J. 'Foucault and the End of Modernism'. In: *Michel Foucault. The Freedom of Philosophy*. Nova York. Columbia University Press. 1985.

REAY, B. 'Introduction'. In: *Popular Culture in Seventeenth Century England*. London. Croom Helm. 1985a.

REAY, B. 'Popular religion'. In: *Popular Culture in Seventeenth Century England*. Londres. Croom Helm. 1985b.

REDDY, W. M. *The Rise of Market Culture*. Cambridge. Cambridge University Press. 1984.

ROBBINS, D. 'Sports, Hegemony and the Middle Class: The Victorian Mountaineers'. In: *Theory, Culture & Society*, 4(4). 1987.

ROBERTS, D. 'Beyond Progress: The Museum and Montage'. In: *Theory, Culture & Society*, 5(2-3). 1988.

ROBERTSON, R. *Meaning and Change*. Oxford. Basil Blackwell. 1978.

ROBERTSON, R. 'Globalization Theory and Civilizational Analysis'. In: *Comparative Civilizations Review*. Fall. 1987.

ROBERTSON, R. 'The Sociological Significance of Culture: Some General Considerations'. In: *Theory, Culture & Society*, 5(1). 1988.

ROBERTSON, R. 'Mapping the Global Conditions'. In: *Theory, Culture & Society*, 7(2-3). 1990.

ROCHBERG-HALTON, E. *Meaning and Modernity*. Chicago. Chicago University. 1986.

ROJEK, C. *Capitalism and Leisure Theory*. Londres. Tavistock. 1985.

ROSE, G. *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*. Londres. Macmillan. 1978.

SAHLINS, M. *Stone Age Economics*. Londres. Tavistock. 1974.

SAHLINS, M. *Cultura e Razão Prática*. (Culture and Practical Reason). Rio de Janeiro. Zahar. 1979.

SAID, E. W. *Orientalismo*. (Orientalism). São Paulo. Companhia das Letras. 1990.

SAYRE, R. & LÖWY, M. 'Figures of Romantic Anti-capitalism'. In: *New German Critique*, 32. 1984.

SCHAPIRO, M. 'Style'. In: *Aesthetics Today*. Organização de M. Phillipson. London. Meridian Books. 1961.

SCHLESINGER, P. 'On National Identity: Some Conceptions and Misconceptions Criticised'. In: *Social Science Information*, 26(2). 1987.

SCHMIDT, M. 'The Place of Culture in Parson's Theory of Social Action'. Trabalho apresentado na *Third American-German Sociological Theory Conference*. Bremen. 1988.

SCHUDSON, M. *Advertising: The Uneasy Persuasion*. Nova York. Harper. 1986.

SCHUDSON, M. 'The New Validation of Popular Culture'. In: *Critical Studies in Mass Communications*, 4. 1987.

SCHWARTZ, B. *Vertical Classification*. Chicago. Chicago University Press. 1983.

SCHWEDER, R. A. 'Anthropology's Romantic Rebellion Against the Enlightenment'. In: *Culture Theory*. Organização de R. A. Schweder e R. A. Levine. Cambridge. Cambridge University Press. 1984.

SEIGEL, J. *Bohemian Paris*. Nova York. Viking. 1986.

SENNETT, R. *O Declínio do Homem Público: as Tiranias da Intimidade*. (The Fall of Public Man). São Paulo. Companhia das Letras. 1988.

SHIELDS, R. *Social Spatialization and the Built Environment: The West Edmonoton Mall*. Sussex University. Mimeo. 1987.

SHIELDS, R. 'The System of Pleasure: Liminality and the Carnivalesque in Brighton'. In: *Theory, Culture & Society*, 7(1). 1990.

SHILS, E. & YOUNG, M. 'The Meaning of the Coronation'. In: *Sociological Review*, 1(2). 1953.

SHUSTERMAN, R. 'Postmodernist Aestheticism: A New Moral Philosophy?'. In: *Theory, Culture & Society*, 5(2-3). 1988.

SILVERMAN, D. *Selling Culture*. Nova York. 1978.

SIMMEL, G. *The Philosophy of Money*. Tradução de L. Bottomore e D. Frisby. Londres. Routledge & Kegan Paul. 1978.

SIMPSON, C. *SoHo: The Artist in the City*. Chicago. Chicago University Press. 1981.

SLATER, P. *The Origin and Significance of the Frankfurt School*. Londres. Routledge & Kegan Paul. 1973.

SMITH, A. 'Is There a Global Culture?'. In: *Theory, Culture & Society*, 7(2-3). 1990.

SMITH, D. 'History, Geography and Sociology: Lessons from the Annales School'. In: *Theory, Culture & Society*, 5(1). 1988.

SOBEL, E. *Lifestyle*. Nova York. Academic Press. 1982.

SONTAG, S. *Against Interpretation*. Londres. Eyre & Spottiswoode. 1967.

SOROKIN, P. *Social and Cultural Dynamics*. Boston. Porter Sargent. 1957.

SPANOS, W. *Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature*. Baton Rouge. Lousiana State University Press. 1987.

SPENCER, L. 'Allegory in the World of the Commodity: The Importance of Central Park'. In: *New German Critique*, 34. 1985.

STALLYBRASS, P. e WHITE, A. *The Politics and Poetics of Transgression*. Londres. Methuen. 1986.

STAUTH, G. e TURNER, B. S. 'Nostalgia, Postmodernism and the Critique of Mass Culture'. In: *Theory, Culture & Society*, 5(2-3). 1988.

STEINER, G. *In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Re-definition of Culture*. Londres. Faber and Faber. 1971.

STRATTON, J. 'Postmodernism and Popular Music'. In: *Theory, Culture & Society*, 6(1). 1989.

SUSMAN, R. 'Personality and the Making of Twentieth Century Culture'. In: *New Directions in American Cultural History*. Organização de J. Hingham e P. K. Conkin. Baltimore. Johns Hopkins University Press. 1979.

SUSMAN, R. *Culture and Commitment 1929-1945*. Nova York. Braziller. 1979.

SWINGEWOOD, A. *The Myth of Mass Culture*. Londres. Macmillan. 1977.

TAGG, J. 'Postmodernism and the Born Again Avant-garde'. In: *Block*, (11). 1985/6.

THOMPSON, K. *Beliefs and Ideology*. London. Tavistock. 1986.

TIRYAKIAN, E. A. 'Emile Durkheim'. In: *A History of Sociological Analysis*. Organização de T. B. Bottomore e R. Nisbet. Londres. Heinemann. 1978.

TOURAINE, A. 'An Introduction to the Study of Social Movements'. In: *Social Research*, 52(4). 1985.

TURNER, B. S. *Religion and Social Theory*. Londres. Heinemann. 1983.

TURNER, B. S. *Equality*. Londres. Tavistock. 1986.

TURNER, B. S. 'A Note on Nostalgia'. In: *Theory, Culture & Society*, 4(1). 1987.

TURNER, B. S. *Status*. 'Milton Keynes'. Open University Press. 1988.

TURNER, B. S. 'Introduction: Reflections on the Dominant Ideology Thesis after a Decade'. In: *The Dominant Ideology Debate*. Organização de B. S. Turner. Londres. Allen and Unwin. 1990.

TURNER, V. W. *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura*. (The Ritual Process: Structure and Anti-structure). Petrópolis. Vozes. 1974.

ULMER, G. L. 'The Object of Post-Criticism'. In: *Postmodern Culture*. Organização de H. Foster. Londres. Pluto Press. 1984.

URRY, J. 'Cultural Change and Contemporary Holiday-making'. In: *Theory, Culture & Society*, 5(1). 1988.

VAN REIJEN, W. '*The Dialetic of Enlightenment* Read as Allegory'. In: *Theory, Culture & Society*, 5(2-3). 1988.

VATTIMO, G. *La Finne Della Modernita*. Milão. Aldo Garzanti Editore. 1985.

VAUGHAN, M. 'Intellectual Power and the Powerlessness of Intellectuals'. In: *Theory, Culture & Society*, 3(3). 1986.

VENTURI, R. et alii. *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architecture Form*. Cambridge. Mass. MIT Press. 1977.

WALL, D. 'Oppenheim Under the Sign of the Mirror'. Trabalho apresentado na *IALP Conference on Postmodernism*. Kansas. 1987.

WALLERSTEIN, I. *The Modern World-System I*. Nova York. Academic Press. 1974.

WALLERSTEIN, I. *The Modern World-System II*. Nova York. Academic Press. 1980.

WALVIN, J. *Beside the Seaside: A Social History of the Popular Seaside Holiday*. Londres. Allen Lane. 1978.

WEBER, M. 'Objectivity in Social Science ans Social Policy'. In: *The Methodology of the Social Sciences*. Glencoe. Free Press. 1949.

WEBER, M. *Economy and Society*. 3 v. Bedminster Press. 1968.

WEISS, J. 'Wiederverzauberung der Welt'. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 27. 1986.

WHITE, H. *Metahistory*. Baltimore. John Hopkins University Press. 1973.

WIENER, M. *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit*. Cambridge. Cambridge University Press. 1981.

WILLIAMS, R. *Culture and Society 1780-1950*. Harmondsworth. Penguin. 1958.

WILLIAMS, R. *The Long Revolution*. Harmondsworth. Penguin. 1961.

WILLIAMS, R. *Keywords*. Londres. Fontana. 1976.

WILLIAMS, R. *Politics and Letters*. Londres. New Left Books. 1979.

WILLIAMS, R. *Towards 2000*. Londres. Chatto & Widus. 1983.

WILLIAMS, R. 'Common Culture' e 'Culture is Ordinary'. Ambos em: *Resources of Hope*. Londres. New Left Books. 1989.

WILLIAMS, R. H. *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth Century France*. Berkeley. California University Press. 1982.

WILLIAMSON, J. *Consuming Passions*. Londres. Marion Boyars. 1986.

WILLIS, P. *Profane Culture*. Londres. Routledge & Kegan Paul. 1978.

WILSON, E. 'Women, Knitting, and Art'. In: *Marxism Today*. 1985.

WINSHIP, J. 'Options — for the Way You Want to Live Now, or a Magazine for Superwoman'. In: *Theory, Culture & Society*, 1(3). 1983.

WOLFF, J. *Aesthetics and the Sociology of Art*. Londres. Allen & Unwin. 1983.

WOLFF, J. 'The Invisible *Flaneuse*'. In: *Theory, Culture & Society*, 2(3). 1985.

WOLIN, R. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*. Nova York, Columbia University Press. 1986.

WOLIN, R. 'Foucault's Aesthetic Decisionism'. In: *Telos*, 67. 1986.

WOUTERS, C. 'Negotiating with de Swaan'. Amsterdã. Mimeo. 1979.

WOUTERS, C. 'Formalization and Informalization: Changing Tensions Balances in Civilizing Processes'. In: *Theory, Culture & Society*, 3(2). 1986.

WOUTERS, C. 'Developments in the Behavourial Codes Between the Sexes: The Formalization of Informalization in the Netherlands 1930-1985'. In: *Theory, Culture & Society*, 4(2-3). 1987.

WOUTERS, C. 'The Sociology of Emotions and Flight Attendants: Rochschild's *Managed heart*'. In: *Theory, Culture & Society*, 6(2). 1989.

ZOLBERG, V. 'American Art Museums: Sanctuary or Free-for-all?'. In: *Social Forces*, 63, dez. 1984.

ZUKIN, S. 'Art in the Arms of Power'. In: *Theory and Society*, 11. 1982a.

ZUKIN, S. *Loft Living*. Baltimore. Johns Hopkins University Press. 1982b.

ZUKIN, S. 'Gentrification'. In: *Annual Review of Sociology*. 1987.

ZUKIN, S. 'The Postmodern Debate over Urban Form'. In: *Theory, Culture & Society*, 5(2-3). 1988a.

ZUKIN, S. *Loft Living*. 2 ed. Londres. Hutchinson/Radius. 1988b.